

'OYUN'

Beş/Altı 1985

MORKÖPÜK
SANAT FELSEFİ

αἰὼν παῖς ἔστι παίδων, πεσσεύων·
παῖς ἢ βασιλήϊη.

HERAKLEITOS

**“Zaman(aion) oynayan, dama taşı süren bir çocuktur :
bir çocuğun hakan oyunu!”**

HERAKLEITOS

(Antik Felsefe, Kranz - Baydur,
İ.Ü. Ede. Fak. Yay. 1976, S. 50)

**Zaman bir çocuktur, oynayan,
taşları oraya buraya koyan:
çocuk egemenliği!**

HERAKLEITOS

(Diels, I, S. 69, frag. 52 [Bywater 79])

**Dünyazamanı —bir çocuktur o, oynayan,
oraya buraya taşları koyarak, [böylesi]
bir çocuğundur [varlık üzerinde]
egemenlik.**

HEIDEGGER

(GA, (1934/35) Bd. 39 (1980) S. 105)

İ Ç İ N D E K İ L E R

“OYUN” ÜZERİNE METİNLER

- Felsefede Oyun Biçimleri / **Johan HUIZINGA** —5—
(Çev : Hüseyin GÜVEN)
- Sanatta Oyun Biçimleri / **Johan HUIZINGA** —14—
(Çev : Hüseyin GÜVEN)
- Düşünsel Oyun / **Gilles DELEUZE** —27—
(Çev : Muna CEDDEN)
- Satranç ve İnsan Bilim / **Jacques DEXTREIT - Norbert ENGEL** —34—
(Çev : Muna CEDDEN)
- Dil Oyunları ve Felsefe Üzerine / **Ludwig WITTGENSTEIN** —41—
(Çev : Oruç ARUOBA)
- Bir Oyun Ütopyası / **Özgür UÇKAN** —56—
- Kurdun Oyunu (Kurt ve Kuzu) / **Michel SERRES** —66—
(Çev : Hüseyin B. ALPTEKİN)
- Ölüme Karşı Oyun / **Marc de SMEDT - Jean Michel VARENNE -**
Zeno BIANU —73—
(Çev : Muna CEDDEN)
- Ruha Karşı Güç : Kişiliğin Sanatta ve Yaşamda Çekişmesi /
Barry C. THARAUD —81—
(Çev : Billur TEKKÖK)
- Şiir Irmağı / **Jo Wah TONG** —85—
(Çev : Yıldırım ARICI)
- Oyun Üstüne / **Ahmet İNAM** —87—
- Oyun : Oyalm / **Ahmet İNAM** —89—
- Sevgicilik Oyunu / **Ahmet İNAM** —90—

KENDİSİ “OYUN” OLAN METİNLER

- İnsanın Kavram Bağlamları / **Oruç ARUOBA** —92—
(Bir **mathematico-philosophicus** Bağlantı Oyunu)
- Yağmur / **erhan eylik** —99—
- Oradaki Kendisi / **erhan eylik** —101—
- Göz / **erhan eylik** —104—
- Bir Söz / **erhan eylik** —107—
- Rabnuma / **Oktay ANAR** —108—
- Fotokopi / **Hüseyin Bahri ALPTEKİN** —111—
- Komedyen / **Marcel MARCEAU** —115—
(Çev : Yıldırım ARICI)
- “.....” / **Selçuk ŞAN** —117—
- Kuyu / **Özgür UÇKAN** —126—
- Kirletilmiş Tabula Rasa / **Yıldırım ARICI** —130—
- Labirentte / **Michael KRUGER** —140 —
(Çev : Jana PEÇENEY - Hüseyin B. ALPTEKİN)
- Durgun Göldeki Mor Balık / **Perihan MAĞDEN** —141—
- Tabanı Emi. / **Murat Oktay DANIŞ** —146—
- ZamaZumaZımZum / **Günsenin COŞKUN** —147—
- Filozof, Yahudi ve Hıristiyan Arasındaki Konuşma II /
Petrus ABELARDUS —149—
(Çev : Betül ÇOTUKSÖKEN)
- KAPAK : Mehmet KOYUNOĞLU**

“OYUN,, ÜZERİNE METİNLER

FELSEFEDE OYUN BİÇİMLERİ

Oyun kavramı içinde tanımlamaya çalıştığımız dairenin merkezinde Yunan sofisti bulunmaktadır. Ona arkaik kültür yaşamının karşımıza peygamber, sihirbaz-hekim, kahin, büyücü, ozan ve en iyi tanımın 'vates' olarak verilebileceği asıl karakterin bir uzantısı gözüyle bakabiliriz. Sofistin daha eski din adamı tipiyle ortak iki önemli işlevi vardır: sanatının gizlerini ve şaşırtıcı bilgisini sergilemek ve halkın önündeki yarışmalarda rakibini altetmek. Dolayısıyla arkaik toplumdaki sosyal oyun'un iki ana faktörünü bünyesinde barındırmaktadır: Görkemli bir teşhircilik ve tartışmacılık tutkusu. Sofistin tam olarak ortaya çıkışından önce Aeschylus'un bu terimi, her ikisinin de insanın yararı için yarattıkları sanatları gururla sıraladıkları Prometheus ve Palamedes gibi eski kahramanları belirlemek için kullandığını unutmamak gerekir. Kendi bilgileriyle bu övünüşleri daha sonraki sofistlerden; bin sanatın adamı, bellek ustası, ekonomi yargılayıcısı, giydiği her şeyi kendisinin yaptığı ile övünen, zaman zaman Olympia'da herhangi bir konuda tartışmaya (önceden hazırlanarak) sorulacak her soruyu yanıtlamaya hazır olarak ve kendisinden daha iyisini bulamadığı iddiasıyla ortaya çıkan dahi, Hippias Polyhistor'unkine benzemektedir. Tüm bunlar da Brahman'ların bilmece çözücü ve rakibinin başını yitirmesine sebep olan din adamları Yajnavalkya'ların davranışları türündendirler. Sofistin çalışma biçimine epideixis-gösteri denir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi düzenli bir repertuarı vardır ve söylevleri için bir ücret de alır. Bunlardan bazılarının, Prodicus'un 50 drahmilik dersleri gibi sabit bir ücreti de vardır. Gorgias bu sanat aracılığıyla öylesine para kazanmıştır ki, Delphi'de tanrıya kendisinin tamamen altından yapılmış bir büstünü armağan etmiştir. Gezgın sofist Protagoras'ın da inanılmaz başarıları vardır. Ünlü bir sofistin şehre gelişi başlıbaşına bir olaydır. Mucizevi bir varlıkmişçasına karşılanır, kahraman atletlere eş tutulur ve sofistin uğraşısı spora eşdeğer görülür. İzleyiciler her iyi hedeflenmiş yanıtta gülerler ve alkışlarlar. Tam bir oyundur bu, rakibini bir tartışma ağı içinde yakalamak ve indirici darbeyi vurmak. Verilecek tüm yanıtların yan-

lış olacağı bir şaşırtmaca bulmak bile başlıbaşına bir onurdur. Protagoras sofizmi ‘eski bir sanat’ diye nitelerken olayın özüne inmektedir. Gerçekten de sofizm daha geçmiş kültürlerde başlayıp, ciddi ritüellerle salt eğlence arasında gidip gelen, bazen zekanın en üst düzeylerine çıkıp bazen oyunsu bir rekabete inen eski bir söz söyleme sanatıdır. Werner Jaeger tartışılmaya bile gerek görmediği bir fikre dayanarak, o aşağılayıcı ‘modern’ tanımlamayla Pytagoras’tan sihirbaz-hekim diye söz etmektedir. Öte yandan, sihirbaz-hekim, ya da nasıl tanımlarsa tanımlasın, onun hem doğal olduğunu hem de —tarihsel bakış açısından— bütün filozofların ve sofistlerin gerçek anlamda babası olduğunu ve bunların tümünün bu eski kan bağının izlerini taşıdığını ve koruduğunu unutmaktadır. Sofistlerin kendileri de sanatlarının bu oyuncu karakterinin oldukça farkındadırlar. Gorgias Encomium on Helen’inin (Helen’e övgü) bir oyun olduğunu söyler ve On Nature (Doğada) adlı çalışması konuşma sanatı üzerine bir oyun— inceleme olarak tanımlanır. Capelle gibi, bu yoruma karşı çıkanların unutmamaları gereken bir şey varsa o da, sofistin konuşma sanatı içinde oyun ile ciddiyet arasında hiç de kesin bir ayrımın olmadığı hatta eşyanın doğasına en uyan terimin “oyun” olduğudur. Yine Platon’nun sofist için çizdiği tablonun bir karikatür ya da parodi oluşuna karşı çıkış da ancak kısmen doğrudur. Unutmamamız gerekir ki sofistte örneklenen tüm anlamsız ve içtenliksiz özellikler onun süsü için gerekli unsurlardır. Doğası gereği göçebe kabilelere bağlıdır o; serserilik ve asalaklık doğuştan getirdiği özelliklerdir. Yunan bilgisi ve Yunan bilimi anladığımız anlamda okulların ürünleri, yani yurttaşı yararlı ve kazançlı uğraşlar için eğitmek üzere planlanmış öğretim sisteminin doğal sonuçları değildirler. Yunanlı için aklın hazineleri boş vakitlerin meyvalarıydı ve devlet hizmeti, savaş ya da dinselğin dışındaki zamanlar boş vakit olarak değerlendirildiğinden özgür insanın vakti gerçekten çok boldu. “Okul” sözcüğünün arkasındaki öykü de ilginçtir. Köken olarak “Boş vakit” anlamına gelen okul, uygarlık genç insanların vakitlerini özgürce geçirmelerini gittikçe kısıtladığı ve çocukluk sonrası gittikçe büyüyen ölçülerde genç yığınlarını günlük yaşamın katı uygulamalarına sürdüğü için şimdilerde esas anlamına tamamen zıt sistemli bir çalışma ve eğitim anlayışına dönüşmüştür. Teknik olarak bir ifade şekli, bir dışavurum olarak nitelenilen sofizmin, sofistlerin atalarında —vates— gördüğümüz gibi tümüyle ilkel oyunla ilişkisi vardır. Sofizm bilmece ile yakından ilgilidir. Tam bir eskrim oyunudur bu. Yunanca “Problema” sözü somut anlamıyla ya savunu için önümüze koyduğumuz —örneğin bir kalkan— ya da dövüşü başlatmak için karşımızdakinin ayaklarına fırlattığımız bir şey —bir eldiven— anlamına gelmektedir. Soyut olarak alındığında her iki anlam da sofistin yararına yöneliktir.

Soruları ve tartışmaları bu anlamda birçok sorunu barındırır. Şaşırtmalı sorularla insanları yakalayabilmek üzere planlanmış jeux d'esprit'de diyebileceğimiz oyunların Yunan konuşmalarında önemli bir yeri vardır. Teknik isimler altında sistemleştirilen çeşitli tiplerin arasında sorites, apophaskon, outis, pseudomenos, antistrephon gibileri vardır. Aristo'nun öğrencilerinden Clearchus özellikle ödül ya da ceza için oynanan bir soru-yanıt oyununa dayanarak griphos için "bilmece kuramı" adlı bir kitap yazmıştır.

"Her yerde ve hiç bir yerde aynı olan nedir?" "Zaman"

"Ben ne isem sen o değilsin? Ben bir erkeğim o halde sen erkek değilsin." Diogenes'in şunu söylemesi beklenir, "Eğer bu doğruysa söze benimle başlaman daha iyi olur." Chrysippus sofizm üzerine büyük bir tez kaleme almıştır. Bütün bu aldatıcı sorular rakibin, oyunun mantıksal geçerliliğini söylemeden anlaması ve Diogenes gibi karşı çıkarak herşeyi berbat etmemesi esasına dayanmaktadır. Sorular biçimsel olarak uyaklarla, yinelemelerle ya da diğer sanatsal ustalıklarla süslenmiştir. Bu aldatmacalardan Socrates dialoglarına ve sofistin görkemli söylevlerine daima hızlı bir geçiş olmuştur. Sofizm hem yaygın bilmecelelere hem de uzaysal sorunlara yakındır. Euthydemus aynı isimli Platoncu dialogunda bazen mantığa ve gramere dayalı çocukça oyunlara başvurur. Bazen de uzaybilim ve bilim kuramlarının derinliklerinde dolaşır. Ne yaradılış, ne devinim, ne de çoğulluk vardır şeklindeki Elean sonuçlamasında olduğu gibi eski Yunan felsefesinin derin ifadeleri bir soru yanıt oyunu şeklinde sunulur. Genel geçerliliğin yargılanmasını belirli bir çevre içine almayı olanaksız kılmaya yol açan son derece soyut bir varsayım bile basit bir "sorites" yani zincirleme sorularla oluşturulur.

"Bir çuval mısırı salladığında sesi hangi tane çıkarır?" İlki mi? "Hayır." İkincisi mi? "Hayır." Üçüncüsü mü? "Hayır" vb. "Öyleyse..." Yunanlıların kendileri de bu olaylardaki oyunun farkındadırlar. Platon, Euthydemus'da doktrinle alay ederek Socrates'e sofizmin süslülüğünü aşağılatır. "Bunlar" der, "Size eşyanın tabiatı hakkında hiçbir şey öğretmemektedirler. Siz sadece çift anlama gelecek sözlerle ve birtakım kurnazlıklarla insanları nasıl aldatabileceğinizi öğrenmektesiniz ki bunun birisine çelme takmaktan ya da tam oturacağı sırada altından sandalyesini çekmekten farklı birşey olduğu söylenemez." "Bu çocuktan bir bilge yaratacağız derken dalga mı geçiyorsunuz, yoksa ciddi misiniz?" diye devam eder. Theaetetus "Sofist" inde, Elealı yabancıya sofistin kendisini oyuna vermiş insanlara ait olduğunu itiraf etmek zorunda kalır. Parmenides varlık sorunu üzerinde durmaya zorlanıldığında yaptığı işi "Zor bir oyun oynamak" olarak niteler ve yaradılışa ait daha derin so-

rulara yönelirken tüm zamanını soru-yanıt oyununa ayırır. “Bölünmeyen bütün sınırsızdır, dolayısıyla şekilsizdir, hiç bir yerde değildir, devinimsizdir, zamansızdır, bilinemez” Sonra düşünce şekli geriye döner, sonra yine döner ve sonra yine. Tartışma ileri geri mekik gibi süregider ve bu devinim içinde bilgi kuramları asil bir oyun kişiliğine bürünür. Oynayan sadece sofist değildir. Socrates ve Platon da oynamaktadırlar. Aristo’ya göre, Megara ve Sofistlerin filozoflarına özgü soru yöntemiyle dialogu ilk yazan Elea’lı Zenon’dur. Rakiplerini kavrayacak, yakalayacak bir tekniği vardır. Platon’nun dialoglarını oluştururken Sophron’u izlediği söylenir. Sophron bir fars yazarıdır ve Aristo bu dialogları komedinin bir benzer çalışması olarak bir taklit, bir benzetme biçimi olarak niteler. Dolayısıyla Socrates ve Platon’un sofistler gibi büyücüler ve hokkabazlardan sayılmaları bizi şaşırtmamalıdır. Eğer bütün bunlar felsefe-deki oyun unsurunu açıklamaya yetmezse Platon dialoglarının içinde ayrıntılı kanıtlar bulunabilir. Dialog bir sanat biçimi, bir kurgudur. Gerçek konuşmalar Yunanlılarda ne kadar ağdalı olurlarsa olsunlar edebi dialoglardaki parlaklığa ulaşamamışlardır. Platon’un ellerinde ise dialog uçarı, yapay bir şey halini alır. Neredeyse kısa bir öykü olan Parmenides’in kurgusu ve Cratylus’un başlangıcı ve daha birçok dialogun rahat, serbest anlatımı bunun yeterli kanıtıdır. Burada taklitle olan benzerlik görmezlikten gelinemez. “Sofist”te eski felsefenin ilkelerine çok canlı bir anlatımla temas edilir ve Protagoras’ta Epithemeteus ve Prometheus mitleri olumlu bir mizah anlayışıyla anlatılır. Socrates Cratylus’unda “Tanrılar şakadan hoşlandıklarından, bu tanrıların ortaya çıkışlarının ve isimlerinin gülünçlü olduğu kadar ciddi bir açıklaması da vardır.” der. Aynı dialogun başka bir yerinde Platon ona şunları söyler: “Eğer Prodius’un elli drahmilik derslerini dinlemiş olsaydım bunu hemen anlardım ama ne yazık ki ben ancak bir drahmilik olanı dinleyebildim.” Ve yine anlamsız sözcüklerle oynarken aynı belirgin hiciv tonuyla şöyle der, “Şimdi çözemediğim her şeye uyguladığım oyunumu izleyin.....” “Uzun süredir kendi zekam beni şaşırtmakta ve buna inanmamaktayım.” Ama Protagoras görüş açısını ters çevirdiğinde ya da Menexeneos’un cenazedeki konuşmasının ciddi olup olmadığı tartışma götürürken söyleyecek başka ne vardır ki?

Platon’nun karakterlerinin kendileri de felsefi uğraşlarını hoş bir vakit geçirme aracı olarak görürler. Gençlik tartışmayı sever, yaş ise onurlandırılmayı. Gorgias’taki Calcilles, “İşte bu, felsefeyi bırakıp daha özel şeylere yönelirseniz, işin özeti budur.” der. Çünkü felsefe, gençliğinizde ılımlı ölçülerde izlerseniz güzel bir şeydir ama kendisini içinde gereğinden fazla yitiren bir kişi için son derece zararlıdır. Dolayısıyla felsefenin ve bilimin yıkılmaz kurumlarına dayanan düşünürler kendi iş-

lerine bir gençlik uğraşısı olarak bakmışlardır. Sofistlerin temel hatalarını, mantıksal ve ahlaksal eksikliklerini saptamada Platon yine onların diyaloglarındaki rahat tavrı kullanır. Çünkü felsefede ne kadar derinlere inse de bunu yine asıl bir oyun olarak görmektedir. Eğer hem kendisi hem de Aristo sofistlerin boş tartışmalarını ve imalı sözlerini, çürütülemeyecek kadar dikkate değer buluyorsa, bu, kendi felsefi düşüncelerinin henüz arkaik oyun döngüsünün dışına çıkamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Ama öte yandan felsefenin de bunu becerip beceremediği sorulabilir. Felsefenin aşamalarını kabaca şöyle sıralayabiliriz: Uzak geçmişte, bir zamanlar ritüel ve festival eğlenceleri olan kutsal bilmece oyunları ile başlar. Dinsel açıdan Upanishad'ların derin felsefe ve teosofisini ve Socrates'ten önce gelenlerin sezgisel düşüncelerini yüceltir. Oyun açıdınsa, sofisti ortaya çıkarır. Bu iki yönü tamamiyle de farklı değildir. Platon felsefeyi, "gerçeğin araştırması" diyerek, sadece kendisinin varabileceği ve felsefenin her zaman asıl unsurunu oluşturan yüksekliklere çıkarır. Aynı zamanda felsefe, sofistlik şarlatanlık ve entelektüel zeka gibi daha düşük bir düzeyde de gelişir. Yunanistan'daki tartışmacılık faktörü öylesine güçlüdür ki sıradan insanın kültürünün yansıtılmasıyla sofizm tarafından gölgelenmiş salt felsefe adına konuşma sanatının gelişmesine izin vermiştir. Gorgias bu kültür bozulmasının tipik bir örneğiydi. Gerçek felsefeden yüz çevirmiş ve özünü parlak ve sahte söz oyunlarının yanlış, yararsız kullanımları ve yüceltilmeleriyle harcamıştır. Aristo'dan sonra felsefi düşüncenin düzeyi düştü. Rekabet aşırılığı vardırıldı ve dar bir doktrincilik anlayışı egemen oldu. Benzer bir çöküş daha ileride, eşyanın derinindeki anlamı anlamaya çalışan skolastikler çağının peşinden sözcüklerin ve formüllerin yeterli olduğu dönemin geldiği Ortaçağ'da da yinelenenecekti. Tüm bunlardaki oyun unsurunu doğru yerine koymak pek de kolay değildir. Bazen çocukça bir nükteye ya da yüzeysel bir espriye bir saç kalınlığındaki derinlikten bile yoksundur. Gorgias'ın daha radikal bir nihilizm adına tüm ciddi bilgileri sırayla yadsıdığı "Varolmayış Üzerine" adlı ünlü incelemesi kendisinin de bir oyun olarak nitelediği Helen'e Öğütler'inde olduğu gibi bir oyun fenomenidir. Oyunla bilgi arasında açık ve bilinçli bir sınırın olmayışı Stoacıların, sofizmin bazı gramer tuzaklarına dayalı aptallıklarıyla Megaria okulunun daha ciddi çalışmalarını aynı şekilde değerlendirmeleri gerçeğinde görülebilir. Sonrasında tartışma ve konuşma yetisi üstünlüğünü sürdürmüş ve halk yarışmalarının değişmez temasını oluşturmuştur. Halkın önünde konuşmak bir tür teşhircilik, gösteriş için bir bahane ve sözlerle fiyaka yapma fırsatıydı. Bir Yunan yazarı, tartışmaya açık bir soru için bir sonuca ulaşılmasını istediğinde bunu edebi bir dille tartışma konusu ederdi. Böylelikle Thucydides barış ve savaş konu-

larını, Archidamos ve Stheneladas'taki konuşmalarında ortaya getirirken, diğer konularla Nicias ve Alcibiades ya da Cleon ve Diodotos ilgilenirlerdi. Ve yine böylelikle, güçlülük mü - haklılık mı sorusunu Melos adasında işlenen tarafsızlığın ihlali suçuyla ilgili Sofistik bir soru yanıt oyunuyla dile getirmişlerdi. Aristophanes "Bulutlar" ında tantanalı halk tartışmaları çılgınlığını haklı ve haksız Logos'un düellosu ile gülünç duruma düşürerek sunar. Sofistlerin en gözde yöntemlerinden birisi de Antilogia ya da çift uslamlamadır. Oyunun yönetimini özgür kılmanın yanı sıra bu form onlara insan aklının vardığı her türlü yargının sürekli olarak belirsizlik taşıdığını söyleyebilme olanağını da verir. İnsan bir olayı şöyle ya da böyle koyabilir ve aslında sözcüklerle kazanma sanatını oldukça saf ve yasal kılan da ondaki bu oyun karakteridir. Ancak sofist - Calicles'in üstün ahlakı sunuşunda olduğu gibi tartışmacılık alışkanlığının kendi içinde hatalı ve ahlak dışı olduğu iddia edilmedikçe sözel saldırılarıyla ahlak dışı amacına ulaştığında zekayı tahrif etmektedir. Sofistin ve konuşmasının olağan çabasında amaç gerçek ya da gerçeğe ulaşma isteği değil, sadece haklı oluşun kişisel doyumudur. Onlara hayat veren ilkel yarışma içgüdüğü ve zafer için verilen savaşımdır. Nietzsche'nin biyografisini yazanlardan bazıları onu felsefenin eski tartışma yaklaşımını tekrar kullanıyor olmakla suçlarlar. Eğer gerçekten böyle yaptıysa felsefeyi kökenine götürmüş demektir. Usamlamada oyun kurallarının etkisi ya da bu kuralların bağlayıcı olarak kabul edildiği çerçeve içinde usamlamanın ne ölçüde geçerli olduğu gibi derin sorulara gitme şeklinde bir dileğimiz yok. Bir satranç tahtasında olduğu gibi tüm mantık ve karşılaştırmaların içinde daima söze gerek duyulmadan anlaşılabilen, terimlerin ve kavramların geçerliliğinin sadece kabul edilişi söz konusu olamaz mı? Bırakın bunu başkaları yanıtlasın. Bizim buradaki tek iddiamız Helen döneminde başarılı olmuş olan tartışma ve konuşma sanatında kuşku götürmez oyun niteliklerini şöyleşine bir belirleyebilmektir. Bu fenomen daima aynı şekliyle yineleniğinden ve Batı'daki gelişimi büyük ölçüde ünlü Yunan modeline dayandığından ince ayrıntılara da gerek yoktur. Tartışma ve konuşma sanatını Latin yaşamı ve edebiyatına getiren Quintillian idi. Bunun modası İmparatorluk Roma'sının resmi konuşma sanatı okullarının çok ötesine ulaştı. Kendisi de bir konuşma ustası olan Dio Chrysostom sokak filozoflarından, karmakarışık özdeyişlerle ve başkaldırmaya' yöneltici propaganda içeren sohbetlerle ve nükteli sözlerle gemicilerle kölelerin başlarını döndüren adi sofistler olarak söz eder. Sonuçta Vespasian'ın emriyle tüm filozoflar Roma'dan sürüldü. Ama halk hâlâ moda olarak kalabilmiş Sofist örneklerini yüceltmeye devam ediyordu. Defalarca daha ciddi anlamda uvarılar yapıldı. St. Augustine "zararlı çekişmelere ve insanları kavrayabil-

mek için tasarlanmış çocukça abartmalara" karşı öğütler veriyordu. "Herhangi bir boynuz yitirmedığınız için boynuzlarınız vardır ve hâlâ da taşımaktasınız." gibi sözler bütün okulların edebiyatında yankılanmakta ve eşsiz tadını yitireceğe de benzememektedir. Elbette ortalama bir entellektüel için böylesi önerileri tümüyle aptalca kılan mantıksal boşlukları bulabilmek çok zordu. Karanlık Dönem süresince oyunda felsefenin yeri 589 yılında Toledo'da Arianist Vizigotlarla Katolikler arasındaki her iki taraftan yüksek düzeyde din adamlarının yer aldığı düzenli bir tür dinsel turnuva şeklindeki konuşmalarda görülebilir. Bu çağda felsefenin sportif karakterinin yine çarpıcı bir gösterisi tarihçi Richer tarafından, daha sonra Papa 2. Sylvester olacak Gerbert'in yaşamından alınan bir kesitte anlatılır. Magdeburg katedralinin din adamlarından olan Ortric Gerbert'in ününü kıskanarak, Gerbert'in öğretilerini dinlemek, yanlış bir düşüncesini yakalamak ve İmparator 2. Otto'ya bildirmek üzere adamlarından birisini Rheims'a yollar. Casus Gerbert'i yanlış anlar ve duyduğunu sandığı şeyleri rapor eder. Ertesi yıl, 980, İmparator Ravenna'daki bilge kişileri biraraya getirmek için bir yol arar ve onların izleyici önünde gün batana ve izleyiciler yorulana kadar tartışmalarını ister. Ortric rakibinin; matematiği fiziğin bir bölümü olduğunu iddia ettiği gerekçesiyle sıkıştırması tartışmanın doruğunu oluşturur. Çünkü gerçekte Gerbert her iki biliminde eşit ve koşut olduğu savındadır. Gözde liderlerin kendilerini klasik ya da İncil'den alınma isimlerle süsledikleri gösterişli bir bilgi, şiir ve dinsel özdeyişler dönemi olan Rönesans'ta belirli bir oyun kalitesinin gerekli olup olmadığını bulmaya çalışmak övgüye değer bir çabadır. Alcuin Horace'dır, Angilbert Homer'dir ve İmparator Charles'in kendisi de David. Saray kültürü oyun türünü benimseme eğilimindedir. Küçük ve sınırlı bir çevre içinde dönmektedir herşey. Majestelerinin huzurunda duyulan korku bile her türlü kuralı ve kurguyu geçersiz kılmaya yeterlidir. Charles'in "Academia Palatina" sında ülkenin bir "Athenae Novae" —Yeni Atina— kurmak olduğu itiraf edilmektedir, ama gerçekte dinsel amaçlar zarif bir eğlence anlayışıyla yumuşatılmaktadır. Saray mensupları karşılıklı bir alay ve şiir söyleme yarışındadırlar. Klasik incelik çabaları eski tarihsel özelliklerinden yoksundurlar. Charles'in oğlu Pippin sorar,

"Yazı nedir?" Alcuin yanıtlar, "Bilginin koruyucusu."

"Söz nedir?" "Düşüncenin yanıltıcısı"

"Sözü kim yarattı?" "Dil"

"Dil nedir?" "Havanın kamçısı"

"Hava nedir?" "Yaşamın koruyucusu"

"Yaşam nedir?" "Mutlu olanın hoşnutluğu, üzgün olanın derdi ve ölüm beklentisi."

“İnsan nedir?” “Ölümün kölesi, bir yerdeki konuk, gelip geçen biri.” Bütün bunlar tanıdık bir biçim taşır: Bu, o eski soru yanıt oyunu, bilmece yarışı, anlamı bir metaforun içinde saklayıştır. Kısacası eski Hindistan’da İslamiyet öncesi Araplarda ve İskandinavlarda gördüğümüz bilgi oyununun tüm karakteristikleri bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. 11. yüzyılın sonlarına doğru, yaşamın ve varolan herşeyin bilgisini edinme susuzluğu batının genç ülkelerini sardı. Kısa süre sonra bu, ortaçağ uygarlığının en büyük yaratısı olan Üniversite’de ve Skolastik düşüncede en yüksek anlamına ulaştı. Bu heyecanın başlangıcı, kültürde olagelen her büyük yenilenmede olması kaçınılmaz bir çalkantı biçimindeydi.

Bilinmezlik unsuru elbette zaman zaman öne çıkmakta ve bir çok yönden kendini belirleyebilmektedir. Rakibi mantık ya da sözlerin gücüyle yenmek silaha eşdeğer bir oyundur. Turnuvaların en eski ve kanlı biçimiyle, ya karşılıklı cana kıyarak ülkeyi dolaşan şövalyeler gurubu ya da kendilerine eşdeğer rakip arayan bireysel şampiyonlar şeklinde ortaya çıkışı (daha sonra edebiyat tarafından da çok sevilmiş olan mace-racı şövalyelerde olduğu gibi) zaman içinde eski Yunan sofistleri gibi dolaşarak sanatlarını icra eden ve dikkate değer başarılar kazanan profesyonel konuşmacılarla aynı döneme rastlar. 12. yüzyılın okullarında hükmünü sürdüren en acımasız rekabet, iftira idi. Din yazarları o günlerin okullarında süregiden şeylerin özetini şöyle verirler: Her yerde tartışmalı homurtular, çift anlamlı konuşmalar ve tüyleri diken diken eden yalanlar. Ustalar ve öğrencileri binlerce tuzak ve kurnazlıktan oluşan bir heceler ve sözcükler ağıyla birbirlerini aldatmaya çalışırlar. Ünlü ustalara büyük bir rağbet vardır. İnsanlar onları görmüş olmakla ya da öğrencileri olmakla övünürler. Bunlarda Yunanistan’daki sofistler gibi oldukça fazla para kazanmışlardır. Roscelinus, Abelard’ında zehir gibi bir dille bunların her akşam yanlış öğretilerinden kazandıkları parayı nasıl saydıklarını ya da sefahat alemlerinde nasıl har vurup harman savurduklarını anlatmaktadır. Abelard’ın kendisi de bu tür çalışmaları sadece para kazanmak için yaptığını söyler ve gerçekten de iyi kazanır. Fizik öğretiminden (felsefe gibi) kutsal yazıtların yorumuna olan ani dönüşü de meslektaşlarının ona bu işi bir tür “tour de force” ile yaptırmaya cesaret edebildikleri bir iddia üzerine olmuştur. Uzun süre diyaliktiğin silahlarını savaşınkilere yeğler ve konuşma sanatı gelişirken Paris’teki koltuğunda oturan rakibinin “Kuşatmasına” karşı koyabilmek için St. Genevieve tepesinde kendi okulunun kampını kurana dek birçok aşamadan geçer.

Bu tür konuşma, savaş ve oyun karışımı, Müslüman din bilginleri arasındaki Skolastik yarışmalarda da görülebilir. Yarışmanın, Skolas-

tisizm ve üniversitelerin gelişimleri üzerinde oldukça büyük bir işlevi olmuştur. Realistler ile Nominalistler arasındaki parçalanmaya yol açan felsefi tartışmaların asıl teması olan evrensellik sorunu düşkünlüğünün ortadan kalkışı belki de temelde tartışmacı olup, tartışılan noktada guruplar oluşturma gereksinmesine doğru yayılmıştı. Partizanlık kültürel büyümeden ayrı düşünülemezdi. Her ne kadar bu olayda insan zekası açısından çok önemli ise de, tartışılan konu görelî olarak önemsiz de olabilirdi. Bu çelişki hâlâ çözülebilmüş değildir. Ortaçağ üniversitesinin özelliği tamamen tartışmacı ve oynak oluşuydu. Şimdilerde bizlerin dergilerdeki bilgi yarışmalarımızın yerini almış olan sonsuz tartışmalar, üniversite yaşamının hâlâ belirgin bir özelliğini oluşturan ciddi törenler, bilim adamlarının ulusalcılıkları, guruplar ve altguruplar, hizipler, aşılmaz uçurumlar; tüm bunlar yarışma ve oyun çevresindeki fenomenlerdi.

Erasmus tüm bunların farkındadır ve rakibi Noel Bedier'e yazdığı mektupta sadece kendilerinden öncekilerin bıraktığı malzeme ile ilgilenip, bir tartışmada kendi özel öğretilerine uymayan herhangi bir bakış açısını reddeden okulların dar kafalılığından yakınmaktadır. "Benim fikrime göre" der, "Okulda, kurallarda en ufak bir sapmanın tüm oyunu kağıt ya da zar oyunlarında olduğu gibi davranmak son derece gereksizdir. Bir bilgi tartışılırken ise ortaya yeni bir fikir atmak hiç de çirkin birşey değildir." Tüm bilgi —doğal olarak felsefeyi de içerir— yapısı gereği polemiğe açıktır ve polemikte tartışmadan ayrı düşünülemez. Büyük akıl değerlerinin ortaya çıktığı çağlar genellikle şiddetli tartışmalar çağlarıdır. Doğal Bilimlerin, yetkenin, eskiliğin zayıflaması ve sadakatin bozulması ile çakışan görkemli bir gelişme gösterdiği 17. yüzyıl da böyle bir dönemdir. Herşey yeni bir konum kazanmaktadır. Kamp-lar ve guruplar sahneye çıkar. Ya Descartes'çı olacaksınız ya da ona karşı. Newton'ı ya desteklemek zorundasınız ya da karşı çıkmak, "çağdaşlardan" olmak ya da "eskilerden" olmak, kutuplarda dünyanın düz oluşu vb. 17. yüzyıl çeşitli ülkelerden bilim adamları arasında çok çaplı bir entellektüel alışverişe tanık olmuştur ve neyse ki zamanın sınırlı teknikleri günümüzün yıpratıcı bir özelliğini oluşturan yazılı madde bolluğu karmaşasını engellemiştir. Çağ ciddi ya da önemsiz tartışmalara tam uymuştur. Müziğiyle, perukalarıyla, önemsiz rasyonalizmi ile rokoko inceliği ve salonlarının çekiciliğiyle birlikte bu sürekli tartışmalar yadsınamaz bir şekilde 18. yüzyılın oyunculuğunda önemli bir yer tutmuştur ve bu yüzden bu yüzyıla imrenme eğilimindeyiz.

"Homo Ludens"ten

İngilizce'den Çeviren : Hüseyin GÜVEN

SANATTA OYUN BİÇİMLERİ

Oyun, şiirin o kadar doğasında olan, her türlü şiirsel anlatımla o kadar yakın bağlantılı bir kavramdır ki, aralarında çözülmez bir bağ var gibidir. Aynı olgu belki de daha güçlü bir şekilde oyun ve müzik arasında da vardır. Bir taraftan Arapça diğer taraftan Almanca ve Slavca gibi bazı dillerde bir müzik enstrümanının kullanımı “oynama” şeklinde adlandırılır(*). Doğu ile batı arasındaki bu semantik anlayış birbirinden etkilenmeye ya da raslantıya dayandırılmayacağına göre, müzik ile oyun arasında böylesine dikkate değer bir sembol yakınlığının varlığı için kökleri daha derine inen psikolojik bir neden aramak zorundayız. Bu yakınlık bize doğal gelse de, mantığı hakkında açık bir fikir oluşturmak oldukça zordur. En fazla yapabileceğimiz şey müzik ve oyunun ortaklaşa sahip oldukları unsurları sıralamak olacaktır. Oyun güncel yaşamın mantıksallığının dışındadır, gereklilik ve yararlılık ya da görev ve gerçek gibi kavramlarla ilişkisi yoktur. Tüm bunlar müzik için de geçerlidir. Dahası, müzikal biçimler bizim görülebilirlik ve dokunabilirlik gibi fikirlerimizin ve mantıksal düşüncelerimizi aşan değerler tarafından belirlenir. Bu müzikal değerler ancak bizim onlara verdiğimiz, oyun ve şiire de uyarlanabilecek ritm, armoni gibi özel bazı isimler aracılığıyla anlaşılabilirler. Gerçekten ritm ve armoni her üçü için de —şiir, müzik ve oyun— kesinlikle eşit anlamda faktörlerdir. Ama şiirde sözcüklerin kendileri şiiri en azından bazı bölümlerde salt oyundan alıp bir kavrama ve yargı katına çıkarırken, müzik, oyun atmosferini hiçbir zaman bırakmaz. Şiir sanatının arkaik kültürlerde neden böylesine önemli bir dinsel ve sosyal işlevinin olduğunun yanıtı kesinlikle onun müzikli konuşmalarla olan yakın ilişkisinde ya da ayrılmaz bütünlüğünde yatmaktadır. Bütün gerçek dinsel gösterilerde şarkı söylenir; dans ise edilir ve oynanır. Uygarlığımız zaman içinde yıpranmış ve yapaylaşmıştır. Ama hiçbir şey o eski duyguları tekrar kazanmamızda müziksel duyar-

(*) “oynama” ile anlatılmak istenen İngilizce karşılığıyla “playing”dir, bilindiği gibi aynı sözcük “çalma” kavramı için de kullanılır (ç.n)

lılık kadar yardımcı olamaz. Müziği duyumsarken dinseliliği de duyarız. Dinsel düşünceleri vermeyi amaçlıyor olsun ya da olmasın, müziğin neşesinde güzelliğin algılanmasıyla kutsallık duygusu birbirine karışır ve oyun ile ciddiyet kavramları arasındaki ayırım bu birleşme içinde ortadan kalkar. Oyunun, iş ve estetik zevkin Yunan düşüncesinde bizimkine göre nasıl ve niçin değişik ilişkilerinin olduğunu anlamak, işlediğimiz tema için önemlidir. “moythike” sözcüğünün bizim “müzik” imize göre daha geniş bir anlamı vardır. Sadece bir enstrümanın eşliğinde şarkı ve dansı kapsamakla kalmayıp aynı zamanda Apollo ve Muses (**)'in önderlik ettiği tüm sanatları sanatçılığı ve becerileri de içine alır. Bunlar Muses'in dışında yayılan plastik ve mekanik sanatlardan ayrı olarak “müziksel” sanatlar şeklinde adlandırılırlar. Yunan düşüncesinde müziksel olan herşey doğru işleve sahip ritüellerle ve herşeyin üstünde de festivallerle yakından ilişkilidir. Ritüel, dans, müzik ve oyun arasındaki ilişki Platon'un Yasalar'ındaki açıklıkta olduğu kadar hiçbir yerde böylesine anlatılamamıştır. “tanrılar” der “sorunlarını unutabilmeleri için onlara şükran bayramları sunmuş ve kendilerine Muses tanrısı Apollo ile bayramlarda onlara eşlik edecek olan Dionysos'u vermiş ve bu kutsal beraberlikler sayesinde insanlar arasında düzen daima korunabilmiştir. “Platon”un oyun'u tanımında gençlerin bedenlerini ya da seslerini nasıl denetim altında tutamadıkları, neşeli bir gürültü çıkarmak için sıçrayarak, hoplayarak ve çılgınlık atarak nasıl sürekli devinim içinde oldukları anlatılır. Ama diğer tüm yaratıklar uyum ve uyumsuzluk, ritm ve armoni arasındaki ayırımı bilemezlerken danslarda bize birer eş vermiş olan tanrılar biz insanların beraberinde zevki getiren ritm ve armoniyi kavrayabilmemizi sağlamışlardır. Burada müzik ve oyun arasındaki doğrudan ilişki elverdiğince açık kurulmuştur. Ama bu düşünce,

(**) Kökleri birçok dilde bulunan Muse sözcüğünün etimolojisi üzerine çok şey yazılabilir. Yunanca Mousa sözcüğünün peşinde koşmak, arzu etmek, imrenmek anlamının “maein”'dan türediği, sözlük anlamınsa tutkuyla arama sonucunu bulma, keşfetme, ortaya çıkarma olduğu söylenilir. Mousa aynı zamanda kökensel olarak bir tür “güzel çılgınlık” diye de nitelenebilir ve türevleri, “memaos”: heyecanlı, “mainesthai”: öfke, “mania”: çılgınlık, “mangis” kehanet, büyü'dür. Bütün bu anlamlar İngilizce'de Muse sözcüğü içinde ve diğer dillerde de benzer sözcüklerde toplanmıştır. Tutku derin meditasyon gerektirir, meditasyon boş vakti ve bunların ikisinin birlikteliği bir akıl karışıklığı, bir şaşkınlık yaratır. Aklınız karışıkken de homurdanır ve mırıldanırsınız. “Mythein”, mırıldanmak demektir. Norveççe'de Mussa, mysja ve İtalyanca'da Mussare fısıldamaktır. İtalyanca Musare, yol göstermek, önünde yol açmak, derin düşünce ve merak anlamındadır. İtalyanca Muzo: ağız ile muzzle'ı karşılaştırın. Düşünceye dalmadaki boşluk unsuru Almanca'da Musse sözcüğünde doğrudan; avarelik ve dolaylı olarak Amusement'te verilmiştir. (y.n)

önemine karşın daha önce sözünü ettiğimiz semantik özelliğinden ötürü, Yunan düşüncesinde örselenmekten kurtulamaz. Oyun için kullanılan “paidia” sözcüğü, etimolojik özelliği yüzünden çocuk oyunu, çocukça, boş anlamlarıyla yüklüdür. Bu sözcük oyunun daha üstün anlamlarından çok, çocuğunkileri anımsatmaktadır. Dolayısıyla bu yüksek anlamlar kendilerine esas oyun unsurundan tamamen ayrı, daha belirgin tanımlar bulmak zorunda idi. Örneğin, “agon” yarışma; “skholaksein”: insanın boş vaktini alma, boşluk; “diagone”: sözlük anlamıyla “geçirme”, ama aslında, “boş vakit” gibi.

Bu yolla Yunan düşüncesi genel bir kavram olarak tüm bu düşüncelerin temeldeki bütünlüğünü, Latincedeki Ludus ve daha genç Avrupa dillerinde oyun için kullanılan sözcüklerde kavrayabildiği gibi kavrayamamıştır. Bu yüzdendir ki Platon ve Aristo müziğin oyundan öte oluşuna ve eğer öyleyse nereye kadar açıldığına karar verebilmek için çok düşünmüşlerdir. Yukarıda Platon’dan alıntılanan bölüm şöyle süregitmektedir “ne yarar, ne gerçek, ne benzerlik ve ne de etkileriyle zararlı olan bir kavram, kendi içinde taşıdığı çekiciliğin ve kendisinin verdiği zevklerin ölçüleriyle yargılanabilir. Ne dikkate değer bir iyilik, ne de zarar unsuru taşıyan bu zevk, oyundur.” Öte yandan, Platon’un her zaman müziksel anlatıdan, bizlerin anladığı gibi sözettiğini anımsatmamız gerek. Müzikten bu zevkin ötesinde bir şeyler aramamız da gerekir. Şimdi Aristo’ya dönelim. “ne müziğin doğasından, ne de onun bilinmesinden sağladığımız yararı tanımlamak kolaydır. Acaba yine kendi içlerinde ne önemli ne de ciddi, ama dikkati dağıtabilen ve hoş olan uyku ve içkiyi arzuladığımız gibi, müziği de sadece eğlence ve oyun adına mı arzulamaktayız? Bir çoğunun müziği bu şekilde kullandığı ortadadır ve bu üçüne —müzik, içki ve oyun— dansı da katarlar. Ya da jimnastik gibi müziğin de bedeni daha uyumlu hale getirdiği, belli bir toplumsal değere yol açtığı ve eşyayı daha doğru anlayabilmemizi sağladığı için bir erdem aracı olduğunu mu söylemeliyiz? Ya da son olarak, (ki Aristo’ya göre bu da üçüncü bir işlevdir.) zihinsel rahatlatma ve kavrayışa katkıda bulunmakta mıdır?” “Diagone” kendine özgü bir sözcüktür. Sözlük anlamıyla zamanı “geçirme” ya da “harcama” demektir, ama onu boş vakit olarak adlandırabilmek için iş ve boş vakit kavramlarına Aristo’nun anlayışıyla yaklaşmamız gerekmektedir. Aristo “şimdilerde birçok kişi müziği zevk için yapmaktadır, ama eskiler ona eğitimin içinde bir yer vermişlerdi, çünkü Doğa bizlerin yalnızca iyi çalışabilmemizi sağlamakla kalmayıp iyi vakit geçirmemizi de gerektirmektedir” der. Bu başıboşluk ya da boş vakit Aristo’ya göre evrenin temel ilkesidir. Çalışmaya yeğlenilebilir ve aslında tüm işlerin sonunda ulaşmayı amaçladıkları da budur. Bildiğimiz ilişkilerin böyle tersine çevrilmeleri Yunanistan’daki öz-

gür insanın yaşamını sağlayabilmek için çalışmak zorunda olmadığını dolayısıyla yaşamının amacını eğitimsel yapıda asil uğraşları izlemeye ayırabilecek boş vaktinin olduğu gerçeğini anlayana dek bize garip gelebilir. Onun sorunu boş vaktini nasıl dolduracağıdır. Bu, oyunla olmaz, çünkü sonunda oyun yaşamın amacı olabilir, bu da Aristo için olanaksızdır, çünkü, "paidia" sadece bir çocuk oyunudur. Oyun, işten biraz uzaklaşabilme ve ruhu dinlendirebilme üzerinde bir tür tonik etkisi yapar. Boş vakit ise, içinde yaşamın tüm neşe ve zevklerini içerir. İşte bu mutluluk "telos"tur. Ama herkes bunu aynı şeyde bulmaz. Eğlenenlerin en iyi ve esinlerinin en asil olduğu yerde bulunur. Dolayısıyla kendimizi bu diagog'a göre eğitmemiz ve bazı şeyleri işin kendi adına değil, sadece öğrendiklerimiz adına öğrenmemiz açıktır. Bu nedenle atalarımız müziği paideia —eğitim, kültür; okuma ve yazma gibi ne gerekli ne de yararlı olup sadece insanın boş vakitlerini geçirmesine yarayan bir araç— olarak kabullenmişlerdir. Bu açıklamada oyun ve ciddiyet arasındaki tartışmanın bizimkilerden çok farklı olduğunun ve değerlendirişlerindeki ölçütlerin artık bizim ölçütlerimiz olmaktan çıktığını görürüz. Diagoge farketirmeden özgür insana özgü entellektüel ve estetik uğraşların anlamlarını taşımaya başlamıştır. Aristo; diagog, bir son amaç, bir mükemmellik olduğu için henüz çocuklara göre değildir, der. Çünkü mükemmel, mükemmel olmayana göre ulaşılmaz bir yeredir. Müzik zevki de böyle bir son amaca yaklaşır olmuştur, çünkü gelecekteki bir yarar için değil, kendi adına, müzik adına aranmaktadır. Müzik kavramı asil bir oyunla, "sanat sanat içindir" in ortalarında bir yeredir. Yine de Aristo'nun bakış açısının Yunan doğa düşüncesine ve müzik anlayışına egemen olduğu gerçeğini kanıtlayamayız. Onun görüşüne daha basit ve daha yaygın bir görüş karşı çıkmıştır; bu da müziğin teknik olarak, psikolojik olarak ve tümünün üstünde ahlak anlayışı olarak kesin bir işlevi olduğudur. Müzik taklide dayanan sanatlarla aittir ve bu taklitlerin olumlu ya da olumsuz anlamda ahlaki duygular uyandırdığı bilinir. Dansta verilen herhangi bir melodi ya da davranış bir şeyi temsil eder, onu tanımlar ya da anlatır ve tanımlanan şeyin iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin oluşuna göre aynı nitelik müziğe de yansır. İşte eğitimsel ya da ahlaki değer burada yatmaktadır, çünkü taklitçiliğin denenişi taklit edilen duyguları da ortaya çıkarır. Olympia melodileri heyecan uyandırırken, diğer ritimler ve melodiler öfke, gurur, cesaret ve düşünce gibi duyguları ortaya koyar. Öte yandan, melodinin doğasında görünür, dışa vuran hiç bir ahlak unsuru yoktur. Değişik biçimler ahlaksal özelliklerin ancak dışavurum araçlarıdır. Lidya'lılarınsı insanı üzer, Frigya'lılarınsı sakinleştirir ve yine aynı şekilde flüt heyecan verir. Her enstrümanın bu açıdan bir işlevi vardır. Platon için taklitçilik, sanatçının zihinsel

yaklaşımını tanımlayan genel bir terimdir. Esas icracı olan sanatçı kadar yaratıcı olan taklitçi —mimetes— taklit ediyor olduğu şeyin iyi ya da kötü olduğunu kendisi de bilmez. Taklit, onun için salt eğlencedir, ciddi bir iş değil. Bunun trajedi şairleri için de aynı olduğunu söyler, onlar da sadece —mimetikoi— taklitçidirler. Yaratıcı çalışmanın bir bakıma küçümsendiği bu tanımın gerçekte ne anlama geliyor olduğu sorusunu bir kenara bırakmalıyız, çünkü yeterince açık değildir. Bizim için önemli olan Platon'un yaratıcılığı oyun olarak anlamasıdır. Yunanistan'da konuşmanın değerinin müziğe göre ayarlanması, müziğin doğasının ve işlevinin tanımlanmasında insan düşüncesinin nasıl hep oyun kavramına doğru çekiliyor olduğunu açıkça göstermektedir.

Tüm müzikal eylemlerin doğasında oyunun yattığı şeklindeki birincil gerçek her zaman açıkça belirlenemezse de her yerde anlaşılabilir. Kültürün daha ilkel aşamalarında müziğin değişik özellikleri belirlenmiş ve acemice bir incelikle tanımlanmıştır. İnsanlar kutsal müziğin yarattığı "vecd" i yine tanrısal ve kutsal çevreler aracılığıyla dile getirmişlerdir. Bu dinsel işlevin ötesinde müzik, öğretici bir vakit geçirme aracı, ince bir hüner ya da salt eğlence olarak yüceltilmiştir. Çok sonraları müziğin değeri verilebilmiş ve oldukça kişisel bir uğraş, ne derin duygusal deneyimlerimizin kaynağı ve yaşamda kutsanmaya değer en yüce olgulardan birisi olduğu anlaşılabilmiştir. Uzun süre işlevi yalnızca sosyal ve eğlendiricilik olmuş ve icraatçının teknik yeteneğine hayranlık duyulmakla birlikte müzisyenler aşağılanmış ve sanatları bayağı, değersiz uğraşlar sınıfına sokulmuştur. Aristo onları aşağı sınıfın insanları, serseriler olarak isimlendirir. Neredeyse zamanımıza kadar hokkabazlarla, perendebazlarla ve soytarılarla eşdeğer tutulmuşlardır. 17. yüzyılda bir prens, ahırlarına sahip olduğu anlayışla müzisyenlerine de sahipti ve saray orkestrası tümüyle hizmete yönelikti. 14. Louis döneminde "musique de roi" (kraliyet müziği) sürekli bir bestecinin varlığını gerektiriyordu. Kralın "24 kemancı" sı aynı zamanda sahne icraatçılarıydılar. Müzisyenlerden birisi olan Bocan öte yandan dans öğretmeniydi. Bilindiği gibi Haydn bile Esterhazy'nin yanında üniforma giyerdi ve emirlerini prensten günlük olarak alırdı. O günlerin aristokratları bir yandan kendileri de büyük ustalar olmakla birlikte, öte yandan bu yüce sanata ve ihraatçılarına olan saygıları oldukça azdı. Neredeyse kutsal boyutlardaki sessizlik ve yönetmene duyulan büyümlü ilgi gibi bugünkü anlamıyla anladığımız konser davranışları çok daha yakın dönemlerin ürünleridir. 18. yüzyıla ait basılı müzikal yorumlar dinleyicilerin aralarında konuşuyor olduklarını göstermektedir. Orkestraya ve şefe yönelik çok kritik müdahaleler daha 10 yıl öncesine kadar Fransız müzik yaşamının çok doğal bir özelliğiydi. Müzik hâlâ bir eğlence olmaktan öte-

ye gidememişti ve hayranlık uyandıran esas unsur virtüözite (yorum ustalığı) idi. Bestecinin yaratılarına, hiçbir biçimde dokunulmaz olarak, üzerinde devredilmez, vazgeçilmez haklarının olduğu kendi malları olarak bakılmazdı. Yorumcular soloları öylesine sık ve savurgan kullanmaya başladılar ki, bazı önlemler alınması gerekti. Örneğin, Büyük Frederik şarkıcıların yapıtın doğasını bozacak ölçüde abartılı söylemelerini yasakladı. Çok az insani eylem müzikteki kadar ve Marsias ile Apollo arasındaki yarışma kadar köklü olmuştur. Wagner bu sese savaşımını Meistersinger'inde ölümsüzleştirmiştir. Meistersinger'i izleyen dönemde ise Haendel ve Scarlatti arasında 1709 yılında Kardinal Ottoboni tarafından düzenlenen ve silahların klavsen ve org olduğu yarışmadan söz edebiliriz. 1717 yılında Polonya ve Saksonya Kralı Güçlü Augustus, Johann Sebastian Bach ile Marchan arasında bir yarışma düzenlemek istedi, ama Marchand ortaya çıkmadı. 1726'da tüm Londra iki ünlü İtalyan şarkıcısı Faustina ve Cuzzoni arasındaki yarışmayla çalkanıyordu.

Müzik yaşamında bölünmeler ve klikler şaşırtıcı bir hızla gelişir. 18. yüzyıl bu guruplaşmalarla doludur. Bononcini Haendel'e karşı, Gluck Piccini'ye karşı, Paris "Bouffon" ları Operaya karşı. Bu müziksel kavga bazen Wagner'cilerle Brahms'cılar arasındakikinde olduğu gibi uzun süreli ve üzücü bir kan davasına da dönüşebiliyordu. Müziğin, yaşamın en derin değerlerinden birisi olarak kavranılmasını esas destekleyen unsur estetik bilincimizi birçok alanda uyandırabilmiş olan Romantizm'dir. Bu kavrayış içinde kuşkusuz müziğin eski işlevleri de vardır. Tartışmacı unsur yine gelişmektedir. Gazetelerde 1937 yılında Paris'te ilk kez düzenlenen uluslararası bir yarışmanın haberini buluruz. Daha sonra senatör olacak olan Henry de Jouvenel tarafından Fauré'nin piyano için 6. nokturnünün en iyi yorumuna ödül verilecektir. Eğer müziğe özgü herşeyde kendimizi oyun ortamının içinde buluyorsak, aynı şey daha da fazla bir boyutta müziğin ikiz kardeşi dans için de geçerlidir. İster ilkelerin kutsal ya da büyümlü danslarından söz edelim, ister Yunanlıların ritüellerinden, 10 Emir karşısında Kral David'inkinden ya da festival unsuru olarak danstan; dans, tüm dönemlerde ve herkes için sadece oyun, tüm saflığı ve mükemmelliğiyle oyundur. Her dansın bu oyun niteliğini tamamen gösteremediği doğrudur. Bu nitelik en iyi biçimde korolu ve biçimsel danslarla solo danslarda görülebilir, gerçekte dans üçlü ya da sekizlilerde görüldüğü gibi ritmik devinimlerin bir gösterisi, bir yorumudur. Dönerek yapılan danslar; "a deux" ile yapılan koral ya da biçimsel danslar, ister valsteki dönüş biçimleriyle olsun, ister çağdaş dansların kayarak yürüyüşleri ve hatta akrobasisi olsun, bir kültürün düşüş dönemi belirtileridir. Eğer dansın tarihini ve önceki dönemlerle, dansın —bale gibi— bir sanat biçimi olarak yaşatıldığı şimdiki dönemde ulaş-

tığı yüksek düzeyi inceleyecek olursak, böyle bir iddia için yeterince neden olduğu ortaya çıkacaktır. Geri kalanı içinse, dansın çağdaş biçimlerinde oyun niteliğinin gözardı edildiği ortadadır. Oyun ve dans arasındaki bağlar öylesine sıkıdır ki, açıklamaya bile gerek yoktur. Bu, dansın içinde oyunun yer aldığı anlamında değildir, çünkü dans oyunun ayrılmaz bir parçasıdır. Aralarındaki ilişki doğrudan katılma şeklindedir. Dans oyunun özel ve özellikle mükemmel bir biçimidir.

Şiir, müzik ve danstan plastik sanatlara döndüğümüzde oyunla olan bağların o kadar da açık olmadığını görürüz. Helen düşüncesi, estetik üretkenlik ve algılamının bu iki alanındaki temel ayrımı bir grup sanat ve beceri bütünü olan Muses'te tanımlayıp, plastik sanatlar içinde yer alan diğer guruptan bu payeyi esirgeyerek çok iyi göstermiştir. Bunlar Tanrının yol gösterisine gereksinme duyduklarından Hephaestus ya da Athena'nın yönetimindedirler. Plastik sanatçılar dikkatleri toplamayı becerememiş ya da şairlere verilen değeri kazanamamışlardır. Bununla, bir sanatçıya layık görülen değerin, onun bir Muse'ye bağlı olup olmadığıyla ölçüldüğünü söylemek istemiyoruz tabii, çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi müzisyenin sosyal konumu da oldukça düşüktü. Plastik sanatlarla müzik sanatları arasındaki ayrım, birinde görülmemesine karşın diğerinde varlığı vurgulanan oyun niteliğinden kaynaklanmaktadır. Bunun temel nedenlerini aramak zorunda değiliz. Estetik olarak aktif olabilmek için "Muses sanatlarının" ya da müzikal sanatların yorumlanmaları gerekmektedir. Bir sanat yapıtı isterse önceden bestelenmiş, çalışılmış ya da yazılmış olsun, ancak yorumuyla, yani sözcüğün tam anlamıyla halkın önüne getirilmesiyle yaşam bulur. Müzikal sanatlar, birer eylemdir ve yorum sırasında bu eylemin yapıyor oluşuyla her seferinde sevilir, zevk alınır. Bu varsayım Astronomi, Destan ve Tarihin kendi Muses'lerinin oluşuyla açıkça çalışmaktadır, ama 9 Muses'in her birine özel bir işlev niteliği verilmesinin daha sonraki bir döneme ait olduğunu, Destan ve Tarihin (ilki Clio, ikincisi Calliope yönetimindedir) aslında, kesinlikle okunmak ya da incelenmek üzere düşünülmeyp dinsel müzik eşliğinde korolarda söylenmek üzere planlandıklarını da anımsamak gerekir. Bunlar da müzik ve dans gibi birer eylemdirler ve onlar gibi öğretim gerektirirler. Dahası, şiir zevki onları dinlemekten okumaya doğru yer değiştirse de, bu eylemin niteliğinde değişme olmaz. Muses tarafından yönlendirilen ve tüm sanatların ruhunu oluşturan böyle bir eyleme de oyun adı verilebilir. Durum plastik sanatlar için çok ayrıdır. Doğasında maddeye ve biçimin sınırlarına bağımlılık olduğu gerçeği onları özgür oyundan yoksun kılmaya yeterlidir ve müzik ile şiire açık olan göklere doğru yolculuk onda yadsınır. Bu bağlamda dans daha değişik bir konuma sahiptir; dans hem müzikal hem de plastiktir.

Müzikaldir, çünkü ritm ve devinim temel unsurlarıdır; plastiktir, çünkü kaçınılmaz olarak maddeye bağımlıdır. Yorumlanması insan bedeninin sınırlı devingenliğine dayanır, güzelliği ise bu devinen bedenin kendi güzelliğidir. Dans, heykel gibi plastik ama anlık bir yaratıdır. Kendisi için gerekli olan müziğin de eşliğinde dansın kalıcılığı tekrarlanma kapasitesine bağlıdır. Plastik ve müzikal sanatlar arasındaki bu temel ayırmadan başka duyarlı ve eylemsel bir karşıtlık daha vardır. Mimar, heykeltıraş, ressam, çizimci, seramikçi ve genelde dekoratif sanatçıların tümü maddeye dikkatli ve zahmetli bir işçilik sonucu estetik bir çekicilik kazandırır. Ürünleri kalıcıdır ve her an görülebilir. Sanatlarının duygusal etkisi ya da icrası müzikte olduğu gibi başkalarının ve hatta kendilerinin özel bir yorumuna bağımlı değildir. Yaptıkları iş bittiğinde, tüm sessizliği ve devinimsizliği ile kendine bakacak gözler olduğu sürece etkisini sürdürmeye devam edecektir. Plastik sanata yaşam veren ve ondan zevk alınmasını sağlayan toplu etkileşimin yokluğu oyun faktörüne de hiç bir yer bırakmaz. Plastik sanatçı ne kadar yaratıcılık dürtülerinin etkisi altında olursa o ölçüde bir zenaatkar gibi dikkatli ve gayretli çalışmak, kendisini sürekli denetlemek ve düzeltmek zorundadır. “Kavrayış-algılama” anındaki esin bağımsız ve güçlü olabilir, ama yorum daima biçim veren ellerin beceri ve mükemmelliğine bağımlıdır. Dolayısıyla plastik sanatın herhangi bir biçiminin yorumunda oyun unsuru eksiğe ondan alınan zevkte ve onun değerlendirilişinde de oyun unsuruna yer yoktur. Çünkü görülebilir bir eylemin olmadığı hiçbir yerde oyun da yoktur. Plastik sanatın içindeki bu el becerisi üretkenlik ve gayretliliğin oyun faktörünü engellediği sonucuna vardıktan sonra, bu durumun eşyanın, büyük oranda pratik amaçla belirlenip estetik duygudan yoksun olan doğası gereği iyice güçlendiğini görmekteyiz. Birşeyler yapmak durumunda olan insan ciddi ve sorumluluğu olan bir görevle karşı karşıyadır; oyun düşüncesine yer verilmeyiş. İnsan yararına açık ve ritüelin işlevine uygun değerde bir bina, bir mabet kurma durumunda ya da her biri yorumu ya da taklit edilişindeki düşünceye sembolik olarak uyan bir araç, bir tür giysi, bir izlenim yaratmak zorundadır. Dolayısıyla plastik sanat süreci tamamiyle oyun ortamının dışına itilmiştir ve gösterimi şu ya da bu şekilde bir törenin, bir bayramın, bir eğlence ya da sosyal bir olayın bir bölümünde olmak zorundadır. Heykellerin ortaya çıkışı, temel taşlarının düzenlenmesi ve sergiler kendi içlerinde yaratıcı sürecin gerçek bölümleri olmayıp daha yakın tarihlere ait fenomenlerdir. Müzik sanatları ortak bir sevgi ortamı içinde yaşamlarını sürdürür ve gelişirlerken plastik sanatlar bunu beceremez. Bu temel ayrıma karşın plastik sanatların içinde oyun faktörünün bazı izlerini bulmak olasıdır. Arkaik kültürde sanat ürünleri kutsal bir kimlikte ritüellerin için-

de yerini ve işlevini bulur. Son derece güzel süslenmiş binalar, heykeller, giysiler ve silahların tümü dinsel yaşama ait olabilirler. Bu nesnelerin büyüğü bir gücü vardır ve mistik bir karakteri temsil ettiklerinden sembolik bir anlamla da yüklüdürler. Ritüel ve oyun arasında öyle yakın bir bağ vardır ki, ritüelin sanatın icrasında ve değerlendirilişinde yansıtılan oyun niteliğini görememiz gerçekten gariptir. Klasik bilim adamlarına ritüel, sanat ve oyun arasındaki semantik bağın Yunanca “agalma” sözcüğünde gizli olabileceğini tereddütsüz önerebiliriz. Agalma, temel düşüncenin sevinç ve zafer şenliği olduğu ve Almanca’da çoğunlukla dinsel anlamda kullanılan frohlocken sözcüğü ile karşılaştırılabilecek bir anlamlar bütünü anlatan sözcük kökeninden türetilmiştir. Bu sözcüğün sınırlarında “kutlamak”, “süslemek”, “gösterişli kılmak” “gösteri yapmak”, “sevinç” gibi anlamlar durmaktadır. Birincil ve kalıcı anlam bir süs, gösterişli bir parça, değerli bir nesne, kısacası sonsuza dek neşe veren bir güzelliktir. “Agalmata Nyktos” yıldızlara verilen şiirsel bir isimdir. Sonunda, tüm bunların dışında Agalma heykel ve özellikle tanrı heykeli demektir. Sözcüğün bu anlamı “adak armağanı” nı belirleyen bir terim aracılığıyla kazandığını öne sürebiliriz. Eğer Yunanlılar Tanrı imajını ve bu neşe sunan bir deyim (sevinç ve yüceltme) aracılığıyla kutsal bir sanatın gerekliliğini yaratmışlarsa, Arkaik ritüelin karakteristiği olan kutsal oyuna çok yaklaşmışız demektir. Bu gözlemlerden daha kesin sonuçlar çıkarmakta kuşkuluyum. Plastik sanatların kökenini doğaçlama bir deyim aracılığıyla, “gerçek-oyun/oyun-gerçek” (spieltrieb), açıklamaya yönelik bir kuram uzun süre önce Schiller tarafından önerilmiştir. Eşyayı süslemeye yönelik içgüdüsel ve anlık bir gereksinmenin varlığı yadsınamaz ve buna oyun işlevi isminin verilmesi de uygun düşer. Elinde kalem sıkıcı bir kurul toplantısına katılan herkes bu durumu bilir. Dikkatsizce, ne yapıyor olduğumuzun bilincinde olmadan çizgilerle, düzlemlerle, eğrilerle, kütlelerle oynarız ve bu soyut kalamalardan fantastik süslemeler, garip insan ve hayvan biçimleri doğar. Saçmalığın ve sıkıntının bu üstün sanat biçimine ne tür dürtülerin neden olduğunun yorumunu psikologlara bırakabiliriz. Ama bunların çocuğun, henüz daha yüksek yapıda bir oyun yapısını geliştirmede, yaşamının ilk yıllarındaki oyunlarına benzer bir alt-düzenin oyun işlevine benzer olduklarından kuşku duyulmaz. Plastik yaratıyı tüm olarak bir kenara bırakırsak, sadece dekoratif motiflerin kökeninde yatan, açıklama olarak fiziksel bir işlevin verilmesi bize yetersizliğiyle çarpıcı gelebilir. Elin sövlesine amaçsızca deviniminin böylesine bir biçim varattığını varsaymak olanaksızdır. Bunun yanı sıra plastik dürtü yüzeyin süslenmesinden de hoşnuttur. Üç vönde iş görülür: dekorasyona yönelik, yaratıya yönelik ve taklide yönelik. Sanatı tümüyle bazı varsayımsal

“içgüdüsel oyunlar” dan türetmek bizi aynı şeyi mimari ve resim için de yapmaya zorunlu kılar. Örneğin, Altamira’daki mağara resimlerini sadece amaçsız çizgiler olarak nitelemek akıldışıdır. Mimari için ise bu varsayım iyice saçmadır, çünkü karşımızda arıların ve kunduzların yaptıklarının açıkça kanıtlayabileceği üstün bir estetik dürtü durmaktadır. Her ne kadar oyunun kültürel faktör olarak birincil öneme sahip oluşu bu yazının temel savunusu ise de; ne kadar doğuştan varolsa da sanatın kökeninin sadece bir oyun içgüdüsiyle açıklanamayacağı görüşündeyiz. Elbette plastik biçimin sonsuz hazinesinden bazı örnekleri alıp incelediğimizde, bir oyun ya da düşün varlığı ve aklın ya da elin oyuncu yaratıcılığı düşüncesini bastırmakta güçlük çekmekteyiz. İlkel insanların dans maskelerindeki grotesk vahşet, totem direklerindeki birbirine geçmiş canavar biçimleri, süslü motiflerin büyüülü girintileri, insan ve hayvan biçimlerinin karikatüre benzer bozulmaları; bunların tümü oyunun, sanatın gelişen bir noktasında durduğunu önermek zorundadırlar.

Eğer oyun faktörü, sanatsal yaratı sürecinde plastik sanatlarda, müzik sanatları ya da Muses sanatları dediklerimizden daha az görülüyorsa, sanatların yapılışından sosyal çevre içinde kabul gördükleri biçime döndüğümüzde durum derhal değişir. Bu noktada bir yarışma konusu olarak plastik becerinin de herhangi bir insan yeteneği kadar yüceltildiğini görürüz. Kültürün birçok alanında güçlü bir işlevselliğinin olduğunu gördüğümüz tartışmacılık dürtüsü sanatta da gerçekleşir. Rakibe zor ve ulaşılması olanaksız görünen bir sanatsal beceriyi başarabilmesi için meydan okuma tutkusu uygarlığın derinliklerinde yatan bir duygudur ve bilgi, şiir ve cesaret alanlarında yüzyüze geldiğimiz yarışmalara eşdeğerdir. Kutsal bilmece yarışmalarının felsefeye, şarkı ve mısraların şiir sanatına uyumu ölçüsünde başyapıtların ya da göstermece yapıtların plastik beceri üzerinde işlevsel olduklarını söyleyebilir miyiz? Başka bir deyişle plastik sanat yarışma aracılığıyla mı gelişmiştir? Bunu yanıtlamadan önce yarışmanın sadece yapılışı ile yarışmanın mükemmel yapılışını birbirinden ayırlamanın hemen hemen olanaksız olduğunu görmemiz gerekir. Odysseus’un bir düzine tolğanın arasından attığı ok gibi beceri ve güç örnekleri tümüyle oyun ortamına özgüdür. Bu başarı, anladığımız anlamda bir sanat değilse de, kesinlikle üstün bir ustalık sonucudur. Uygarlığın arkaik döneminde ve sonrasında sanat sözcüğü insanlığın sadece yaratıcı olanını değil her türlü becerisini kapsar. Dolayısıyla aklın ve elin değerli yaratılarını başyapıtları sınıfına sokabilir ve tümünde bir oyun faktörü bulabiliriz. Roma Yarışmaları gibi olgular varolduğu sürece mükemmelliği amaçlayan kişinin tüm alanlarda rakibinde üstünlüğünü kanıtlamaya çalıştığı yarışmalar da daima varola-

bilir. Arkaik dönem insanı için sanat ve teknik, beceri ve yaratıcı gücün tümü kazanma ve üstün olma tutkusunun içinde birleşmiştir. Yarışmanın sosyal kılıfının altında ise Yunan sofralarında, sonraki günlerin 'poenitet'ine heyecan, masa arkadaşlarıyla yapılan içkiye dayanıklılık gibi gösteriler yatmaktadır. Ceza oyunları ve düğüm atmayla düğümleri çözme aynı kategoridedir. Bu sonuncuda oyunun arkasına gizlenmiş kutsal bir geleneğin izleri vardır. Büyük İskender Gordion'daki düğümü keserken davranışında sportmenliğe aykırı iki yön vardı, hem dinin hem de oyunun kurallarına karşı çıkmıştı. Yarışmanın sanatın gelişimine ne ölçüde katkısı olduğunu belirlemek için bir başka saptama daha gereklidir. Şaşırtıcı becerilerin tümü sanatsaldan çok mitolojiye, efsaneye ve edebiyata yönelik yansımalarından çıkmıştır. İnsan aklının aşırısına, mucizeye ve inanılmaya olan tutkusu eski günlerin harikalar yaratan sanatçısının fantastik öykülerinden daha uygun bir zemin bulamazdı. Mitolojinin aktardığı biçimiyle büyük kültür kahramanları şimdilerde uygarlığın hazinelerini oluşturan tüm sanat ve becerilerini, çoğu kez yaşamlarını ortaya koydukları yarışmalar sonucu yaratmışlardır. Dillerin, bu kişiler için icracı, yapan kişi anlamında 'deus faber, tvashtar gibi, kendi sözcükleri vardır. O, Indra için örsünde yıldırımları döven kişidir. (vajra) Indra'nın atlarını Asvin's'in arabasını ve harika inek Brhaspati'yi süsleyen üç ruhu ya da kutsal zenaatkarla beceri yarışmasına girer. Yunanlıların da birbirlerini Zeus ve Hera'dan daha çok sevdikleriyle övünen Polytechnos ve karısı Aedon'a ait bir efsaneleri vardır. Zeus onlara ikisinin arasında zenaatkarlık alanında yarışma tohumlarını ekmek üzere Eris'i —rekabeti— yollamıştır. Nordik (İskandinav) mitolojisinin hünerli cüceleri, kılıcı, su üstünde yüzmekte olan yün ipliğini kesecek kadar keskin olan Wieland Smith ve Daedalus'ta aynı töreye aittirler. Daedalus herşeyi yapabilir; labinent kurar, yürüyebilen heykeller yapar, bir deniz kabuğunun kıvrımları arasından bir ipliği geçirme görevi verildiğinde ipliği bağladığı bir karınca aracılığıyla sorunu çözer. Bu noktada teknik "tour de force" bilmeceyle birleşmiştir, ama iyi bir bilmecenin, çözümünü aklın —bir tür zihinsel kısa devre sayılabilecek— şaşırtıcı ve beklenmeyen becerisiyle bulurken, "tour de force" yukarıdaki örnekte ya da taş dilimleri dikmek için kumdan ipliğin kullanıldığı öyküde olduğu gibi absurd'un içinde yitirir. Mucizelerle, oyun ruhu arasındaki şaşmaz ilişkiyi görebilmek için kutsal kitapların dışındaki kitaplara bakmak gerekmez.

Eğer yarışmacı zenaatkarlık mitoloji ve efsanelerde sürekli varolan bir tema ise, sanatın ve tekniklerin gelişiminde de tartışmasız bir yeri vardır. Polytechnos ve Aedon arasındaki beceri yarışmasının tarihsel gerçek içinde, Parrhasios ve rakibinin Samos adasındaki yarışmaları gi-

bi, Ajax ve Odysseus arasındaki gibi ya da Pythian şenliklerinde Panainos ve Chalcis'li Timagoras'ın arasındaki gibi, karşılıkları vardır. Yine Phidias, Polycletus ve diğerleri en güzel Amazon heykeli üzerine bir yarışmaya girmişlerdir. Bu karşılaşmaların tarihi geçerliliği şiirler ve yazılarla kanıtlanmıştır. Örneğin bir Nike heykelinin kaidesinde şunları okuruz: "Bu heykel; mabedin acrotheria'sını da yapan ve bununla ödül kazanmış olan Panainos tarafından yapılmıştır. Şimdiki sınavlar ve halka açık tartışmalar gibi pek çok şey eski bir "başarı aracılığıyla sınama" biçiminden kaynaklanmaktadır. Ortaçağ üniversitelerinde olduğu gibi ortaçağ loncaları da bu tür yarışmalarla doluydu. Görevin bir ya da daha fazla kişiye verilmiş olması çok önem taşımaz. Tüm lonca sisteminin kökleri dinsizliğin öyle derinliklerine iniyordu ki tartışmacılık unsurunun güçlü oluşu doğaldı. Bir kişinin ustalar arasına katılabilmek için sanatının göstergesi olarak bir başyapıt sunması, daha sonraları gelişen zorunlu bir gelenektir, ama yine de kökleri çok eski bir sosyal rekabete uzanmaktadır. Loncaların kendisi de ancak kısmen ekonominin ürünüdürler, 11. yüzyıldan sonra kent yaşamının yeniden canlanmasıyla zenaatkar ve tüccar birlikleri önem kazanabilmiş ve dinselliğe dayanan sosyal kurumlar olma özelliklerinden kurtulabilmişlerdir. Lonca sistemi son dönemlerine kadar, üyeliğe kabul törenleri, konuşmalar, kuşaklar, nişanlar ve diğer eğlenceler gibi eski oyunların birçok izini taşımayı sürdürmüştür. Bunlar ağır ekonomik yükümlülükler nedeniyle zaman içinde bir kenara itilmişlerdir. Mimarideki yarışmanın iki örneği, 13. yüzyıl Fransız mimari Villard de Honnecourt'un ünlü çizim kitabında verilmektedir. Çizimlerden birisinin öyküsünde şöyle denilir; "Bu günah çıkarma bölümü Villard de Honnecourt ve Pierre de Corbie'nin karşılıklı tartışmalarıyla çizildi." Başka bir yerde de sürekli devrim elde edebilme yolundaki girişimler şöyle anlatılır, "Ustalar günlerce bir tekerleğin kendi kendine dönebilmesini sağlama üzerinde tartıştılar". Tüm dünyada yarışmanın yüzyıllardır süregelen öyküsünü bilmeyen birisi, yarışmacı sanatın bugüne kadar varlığını sürdürebilmesinin yarar ve etkinlik faktörlerinden esinlendiği düşüncesine kapılabilir. Belediye binasının en iyi planı için bir ödül koyulduğunda ya da bir sanat okulundaki en iyi öğrenciye burs verileceğinde, yaratıcılığı uyarma isteğinin, beceriyi arayıp bulmanın ve en iyi sonuca ulaşmanın yeterli olduğu sanılır. Floransa kentinin 1418 yılında katedralin kubbesi için bir yarışma düzenleyip Brunelleschi'nin 14 yarışmacı arasından birinci geldiği tarihi bazı olaylarda olduğu gibi, yararlılık unsurunun tartışmacılık tutkusuna ne ölçüde üste geldiğine karar verebilmek olanaksızdır. Ama bu görkemli yapıyı sadece işlevselliğe yoramayız. İki yüzyıl önce aynı Floransa, her biri bir asil evinin gurur abidesi olan ve her biri birbirine

meydan okuyan ünlü “kuleler ormanı” ile böbürleniyordu. Savaş ve sanat tarihçilerinin şimdilerde Floransa’nın bu “orman” nına yönelik ortak görüşleri, yapılarındaki amaç savunma amacından çok “kabadayı kuleler” biçimindedir. Ortaçağ şehri oyun fikrinin içinde görkem kavramına daha geniş bir açıdan bakıyordu.

“Homo Ludens”ten

İngilizce’den Çeviren : Hüseyin GÜVEN

DÜŞÜNSEL OYUN

Lewis Carroll, yalnızca yeni yeni oyunlar yaratmakla, ya da bilinen oyunların (tenis, kriket) kurallarında biçimsel değişiklikler yapmakla yetinmemiş, bir tür düşünsel oyuna ulaşmaya çalışmıştır. Ancak ilk anda bunun anlamını ve işlevini ayımsamak güçtür: bu bağlamda, Alice'in Caucus'taki koşu yarışında herkes istediği yerden başlar, istediği yerde de bitirir koşuyu. Kroket karşılaşmasında ise top yerine kirpi, tokmak yerine pembe flamingolar kullanılır, çemberler ise, oyunun başından sonuna kadar sürekli yer değiştiren askerlerdir. Bu oyunlardaki ortak nokta çok hareketli geçmeleri, belirli hiçbir kuralın bulunmaması ve ne yenenin ne de yenilenin sözkonusu edilmemesidir. Öyle ki, kendi kendilerini yadsıyan böylesi oyunları "tanımamaktayız".

Bizim bildiğimiz anlamdaki oyunların belli ilkeleri vardır, bu ilkeler bir araya gelince de belli bir kuramı oluştururlar. Bu kuram beceri isteyen oyunlara olduğu kadar şans oyunlarına da uygun düşer. Değişen yalnızca kurallardır:

- 1) Oyunun uygulamasında öncelikle belirli bir kurallar bütünü bulunmalı ve oyun sırasında bu kuralların kategorik bir değeri olmamalıdır.
- 2) Bu kurallar şanslı bölen varsayımları belirlerler, yani kazanma ve yitirme varsayımlarını (eğer şöyle olursa...).
- 3) Bu varsayımlar, gerçek ve sayısal anlamda birbirinden ayrı ve çeşitli durumlara belli bir dağılım yapan birkaç ellik oyun uygulamasını düzenler (oyun tek el bile olsa, bu elin değeri gerçekleştirdiği belli dağılıma ve sayısal özelliğe bağlıdır).
- 4) Her elin sonuçları "yengi ya da yenilgi" seçeneklerine göre düzenlenir. Olağan oyunların özellikleri, buna göre, önceden belirli kategorik kurallar, bölüşüm varsayımları, belli ve sayısal açıdan birbirinden ayrı bölüşümler ve bağlı sonuçlardır.

Bu oyunlar iki yönden bölümseldir: Bir yönden insan uğraşlarının bir bölümünü kapsarlar, diğer yönden de saltık son noktaya değin zorlansalar bile, rastlantısallıkları ancak belli noktalarda kalır ve oyunun gerisi nedensel sonuçların mekanik gelişimiyle, ya da nedenselliğin sanatı olarak, beceriyle sürdürülür. Böylece, kendi içlerinde bir karma bütünlük gösterirken, bir başka tipte uğraşıya göndermede bulunurlar. Bu da bir türde karikatürünü ya da karşı-bölümünü oluşturdıkları ve aynı zamanda öğelerini yeni bir düzen içersine soktukları çalışma ya da ahlaktır.

İster Pascal'in bahse giren adamı olsun, ister Leibniz'in satranç oynayan Tanrı'sı olsun, oyun ancak kendi içinde üstü örtülü bir biçimde ayırmsanan ve oyun olmayan modeller bulunduğundan, açıkça model edinilir: "İyinin" ya da "en iyinin" ahlaksal modeli, nedenlerin ve olguların, araçların ve amaçların ekonomik modeli.

Ne insanın küçük oyunu karşısına bir "büyük" oyun koymak, ne de tanrısal oyunun karşısına insani oyunu koymak yeterli değildir. Gerekli olan, görünüşte uygulanmaları olanaksız da olsa, oyunun arılaştığı başka ilkeler yaratmaktır.

- 1) Öngörölmüş hiçbir kural yoktur, her el kendi kurallarını yaratır ve kendine özgü kurallara dayanır.
- 2) Rastlantıyı gerçek anlamda birbirinden ayrı hamle miktarına bölmek şöyle dursun, hamlelerin bütünü tüm rastlantısallığı oluşturur ve her hamlede durmadan rastlantıyı yaşatır.
- 3) Dolayısıyla, hamleler gerçek ve sayısal anlamda birbirinden ayrı değildir. Ayrım niteldir, ancak tüm hamleler varlık-bilimsel olarak tek bir atışın nitel biçimleridir.

Her hamlenin kendisi bir dizidir, ancak bu dizi düşünölebilen en küçük süreçten daha küçük bir süre içersindedir, bu en küçük dizimselliğe bir özellikler bölüşümü eşdüşer. Her hamlede özel noktalar ortaya çıkar, zarlardaki noktalamalar gibi. Ancak hamlelerin bütünü belirsiz bir noktada toplanmış olup, bu, düşünölebilen en büyük süreçten daha büyük bir süre içersinde, tüm diziler boyunca durmaksızın yer değıştiren biricik atıştır. Hamleler birbiri ardınca gerçekleşirlerse de, kuralı sürekli değıştiren ve rastlantıyı diziler boyunca sürdürerek ilgili dizileri eşgüden ve yaygınlaştıran, bu noktaya göre eşzamanlıdır. O tek atış bir kaostur ve bu atışın her hamlesi de bu kaosun bir parçasıdır. Her hamle bir özellik bölüşümü işlemi yapar; takımyıldız. Ama, kapalı bir alan, varşayımına uygun olarak, belli sonuçlar arasında bölüştürü-

leceği yerde, devinimli sonuçlar tek ve bölümsüz atışın açık alanına dağılmaktadır. Bu da, her özellik dizgesinin, diğerlerine bağlı olarak ve de diğerlerini en büyük atışa bağlayarak, bir diğeriyle iletişim kurduğu ve birlikte titreştiği, yerleşik olmayan yani göçebe (gezegen) bir bölüşümdür. Bu kategori ve varsayıma değgin bir oyun değil, sorunların ve soru'nun oyunudur.

- 4) Böyle kuralsız, yengisiz ve yenilgisiz, sorumsuz bir oyun, beceri ve rastlantısallığın birbirine girdiği suçsuzluk oyunu ve Caucus'taki koşu gerçek dışıymış gibi görülür. Zaten eğlendiriciliği de yoktur bunun. Bu oyun, ne Pascal'daki adamın oyunu, ne de Leibniz'in Tanrı'sının oyunu değildir. Pascal'ın ahlaksal bahsinde kocaman bir sahtekarlık, Leibniz'de de berbat bir ekonomik bileşim vardır. Şurası kesindir ki, sanatsal yapıt dünya değildir. Sözünü ettiğimiz düşünsel oyun ne bir insan ne de bir Tanrı tarafından oynanmaz. Bu oyun ancak ve ancak düşünülebilir ve yine anlam dışı olarak düşünülebilir. Ancak, oyun düşüncenin gerçeğidir. O arı düşüncenin bilinçaltıdır. Her düşünce bilinçlice düşünülebilen en kısa süreçten daha kısa bir sürede bir dizi biçimlendirir. Her düşünce bir özellik bölüşümü ortaya koyar. Uzun bir düşünceyle iletişime giren, rastlantısallığı her yere yayarak ve her düşünceyi sardırarak "her zaman"a ulaşmak için "her kezi" "tek bir kez"de birleştirerek gezegen bölüşümün tüm biçim ya da görünümlerini kendi yer değiştirmelerine eşdüşüren tüm düşüncelerdir. Çünkü, tüm rastlantıyı olurlamak, rastlantıyı bir olurlama konusu yapmak salt düşüncenin işidir. Ve bu oyunu düşüncenin dışında oynamaya kalkarsak hiçbir şey olmaz. Ve oyunun sonunda sanatsal yapıt dışında başka bir şey elde etmeye kalkarsak hiçbir şey elde edilmez. Dolayısıyla, bu oyun salt düşünceye ve sanata özgüdür. Burada oyunu oynayabilenlerin dışında kimseye ait değildir yengi. Yani egemen olmak, bahse girmek, kazanmak için rastlantıyı bölmek değil, onu olurlamak ve dağıtmaktır temel olan. Salt düşüncede bulunan ve sonucu yalnızca bir sanat yapıtı olan bu oyunla düşünce ve sanat gerçektir. Ve bunlar dünyanın gerçekliğini, ahlakını ve ekonomisini altüst ederler.

Günümüzde rastlantı belli noktalarda saptanmıştır: Bağımsız nedensel diziler arasındaki buluşma noktalarında, örneğin, ruletin dönmesi ile atılan bilyanın devinimi. Buluşmanın gerçekleştiği anda, birbirine karışmış diziler, her türlü yeni bileşimin korumasında, tek bir yol izlerler. Eğer bir oyuncu ansızın eğilip de bilyanın devinimini hızlandırmak ya da kesmek için tüm gücüyle üfleyecek olursa, oyun durdurulur ve o

el geçersiz sayılır. Oysa, oyuncunun yaptığı şansı biraz daha kışkırtmaktan öte nedir ki? J. L. Borges'in Babil'deki şans çekilişini betimlemesi de böyledir: "Madem ki şans çekilişi rastlantı yoğunlaştırması ve kaosun uzayda dönemsel bir demlenmesidir, neden rastlantı çekilişin yalnızlığa tek aşamasında değil de tüm aşamalarında çıkmasını ortaya? Rastlantının bir kişiye ölümü zorla benimsetip de, buna karşın, bu ölümün nedenlerinin rastlantıya bağlı olmamaları saçmalık değil de nedir? Koruma mı, reklam mı, bir saatlik ya da bir asırlık süre mi? Gerçekte çekilişlerin sayısı sonsuzdur. Hiçbir karar nihai değildir, herbiri kendi içersinde dallanır. Cahiller sonsuz sayıda çekilişler için sonsuz bir süreye gereksinildiğini sanırlar. Oysa sürenin sonsuz kez bölünebilir olması yeterlidir, tıpkı Kaplumbağa ile olan o ünlü çatışma parabolünde olduğu gibi". (J. L. Borges'un "Fictions" adlı yapıtı. Burada "Kaplumbağa ile Çatışma" ile yalnızca Zenon'a değil, Lewis Carroll'e de gönderme sözkonusudur —yapıttaki not—)

Bu metinde bizde soru işareti yaratan nokta, sonsuz olmaya gerek duymayıp da yalnızca sonsuz sayıda bölünebilir olmakla yetinen bu sürenin ne olduğudur. Bu süre "Aiôn"dur. Geçmişin, bugünün ve geleceğin tek bir zaman çizgisinin üç ayrı bölümü değil de, herbiri tam olan ve bir diğerini dışlayan, zamanın iki ayrı okunuşu olduğunu biliyoruz: bir yanda sürekli sınırlı olan, cisimlerin devinimlerini ve karışım durumlarını derinlemesine nedensel olarak ölçen şimdiki zaman (Chronos), diğer yanda ise temelde sınırsız olan, cisim dışı olayları olgu olarak yüzeysel bir biçimde derleyen geçmiş ve gelecek zaman (Aiôn). Stoacı düşüncenin büyüklüğü, her iki okunuşun gereğini ve karşılıklı birbirlerini dışlamalarını göstermektedir. Ancak, bazen de varolanın yalnızca bugün olduğu, kendi içinde geçmişi ve geleceği emip onlarla çeliştiği ve böylece çelişkiden çelişkiye gittikçe, çelişkiler derinleştikçe, yaşayan kozmik bir bugün olmak üzere, tüm evrenin sınırlarına ulaştığı söylenir. O zaman, işleme çelişkilerin giderilmesi sırasına göre geçilir ve tüm evren yeniden başlar ve tüm bugünler geri döner: Demek ki, şimdiki zaman sürekli olarak sınırlıdır, ancak sınırsızdır da dairevi olduğundan. Fiziksel bir dönüşü sonsuza değin Aynı'nın dönüşü olarak ve sonsuz ahlaksal bilgeliği de sonsuz nedensel bilgelik olarak sağlar. Bazen de tam tersi söylenir, varolan yalnızca geçmiş ve gelecektir, bugünü olabildiğince küçük parçalara böler ve o'nu kendi boş çizgileri üzerine uzatırlar. Geçmiş ile geleceğin tümselliği açıktır: her şimdiki zaman sonsuza değin geçmiş ve gelecek zamana bölünür. Ya da, şöyle diyelim, madem ki yine kendi üzerine geri dönmüyor böylesi bir süre sonsuz değildir, ama sınırsızdır, çünkü bir ucu geçmişe bir ucu geleceğe doğru durmaksızın uzanan tek bir doğru çizgidir. Burada, Aiôn'da, Chronos'un kin-

den ayrı, daha tehlikeli ve bir başka sonsuz dönüşe ve bir başka etik'e (Olguların etik'i) komuta eden bir labirent yok mudur? Şimdi yine Borges'in sözlerine dönelim: "Tek ve doğru bir çizgiden oluşan bir Grek labirenti biliyorum... Sizi bir kez daha öldürdüğümde, size bu tek doğru çizgiden oluşan, görünmeyen ve durmayan labirenti vermeye söz veriyorum".

Bir durumda bugün herşeydir. Geçmiş ile gelecek ise yalnızca iki bugün arasındaki göreceli ayrımı gösterirler, biri en az yaygın olanı, diğeri çelişkisi en çok yaygın olanı. Diğer durumda ise, şimdiki zaman bir hiçtir, tümüyle matematik bir an, içlerinde bölündüğü geçmiş ve geleceği ifade eden bir us varlığı. Kısaca, biri aksak bugünlerde oluşan, diğeri uzanıp giden geçmiş ve geleceklere bölünen iki zaman. Biri her zaman belirli, etken ya da edilgen, diğeri sürekli sonsuz, sürekli nötr. Biri dairesel cisimlerin devinimlerini ölçer ve kendini sınırlayan ve dolduran maddeye bağlıdır, diğeri yüzeyde tek bir doğru çizgi, cisim dışı, sınırsız, zamanın boş biçimi, her türlü maddeden bağımsızdır. Jabberwocky'nin içreksel sözlerinden biri bu iki zamanı bozar: wabe (Parisot'ya göre "l'Alloinde"). Çünkü, ilk anlamda, wabe sözcüğünün içine swab ya da soak girer ki, bu da bir güneş çemberini çevreleyen yağmur tarafından ıslanmış çimen anlamına gelir. Bu değişken ve yaşayan bugünün fiziksel ve dairesel Chronos'udur. Ancak bir başka anlamda, bu önde ve arkada uzaklara uzanan gidiştir. "Way-be", "a long way before, a long way behing": bu olagelen cisim dışı Aiôn'dur; maddesinden sıyrılarak özerkleşmiş, hem geçmişe hem de geleceğe doğru koşturan, Sylvie ile Bruno'nun varsayımına göre yağmurun bile yatay yağdığı. Oysa bu Aiôn, düz çizgili ve boş biçimli, olay-olguların zamanıdır. Şimdiki zaman olayın anlık gerçekleşmesini ölçtükçe, yani olayın devinen cisimlerin derinliğinde cisimleşmesini, bir duruma girişini, olayın kendisi de, kendi katılığı ve içine işlenemezliği ile bugünsüzdür, ama her iki yönde geri çekilir ve ilerler, hep şu çift soru çıkar: Ne olacak? Ne oldu? İşte saltık olayın sıkıntısı, olay ya olmuştur ya da olacaktır, hiçbir zaman "olmamaktadır". Olduğunu duyumsadığımız X "haberini" konusudur ve olacak olan X "öykünün" konusudur. Arı olay öykü ve haberdir, güncel değil. Olaylar işte bu anlamda göstergeci.

Zaman zaman Stoacılar göstergelerin sürekli şimdiki zamanda olduklarını ve şimdiki zamanın göstergeleri olduklarını söylerler: ölümcül derecede yaralı olan için "yaralandı, ölecek" diyemeyiz, "yaralanmış olduğundan, ölmesi gerekir" deriz. Bu şimdiki zaman Aiôn'u yadsımaz. Tam tersine, us varlığı olan bugündür; her iki yönde uzanıp giden, sonsuza değin olmuş olan ve olacak olan bir şeye bölünen. Diğer bugün, yaşa-

yan bugün, olur ve olayı oluşturur. Ama, olay da, kendini sonsuza değin yakın bir geçmiş ve yakın bir geleceğe bölen, ne birini ne de diğerini kayırmadan, her ikisini iterek bölmekten geri durmayan, Aiôn üzerinde az bir sonsuz gerçeklik saklamaz. Sonsuzluk olan Aiôn'un boş şimdiki zamanında olay, hiç kimsenin ölüyor olmayıp hep ölmüş ya da ölecek olduğudur. Tümüyle düşünsel olan ve öykünülmesi gereken bir cinayeti betimlerden, Mallarmé şöyle der: "Şurda geride bırakıp, orda anımsayarak, gelecekte ve geçmişte, bugünün yalan bir görüntüsü altında -oyunu aynayı kırmadan sürekli bir göndermeyle sınırlanan Mim böyle gerçekleştirebilir". Her olay en küçük zamandır. Düşünülebilen en küçük süreçten daha küçüktür. Çünkü hem yakın geçmişe hem de yakın geleceğe bölünür. Ama en uzun zamandır da o. Düşünülebilen en uzun süreçten daha uzun. Çünkü o, kendi sınırsız çizgisine eşdeğer kılmaya çalışan Aiôn tarafından bölünür. Aiôn üzerindeki her olay Chronos'taki en küçük bölümden daha küçüktür ve aynı zamanda, Chronos'un en büyük bölünenden daha büyüktür, yani dairenin tümüdür. Her iki yöndeki sınırsız bölümünden dolayı, her olay Aiôn'u kateder ve onun her iki yönünde yaygınlaşır. (Şimdi de daireyle hiçbir ilgisi olmayan bir sonsuz dönüşü, ya da tek, düz ve genişliksiz çizgiden daha tehlikeli olan bir labirentin girişini duyumsuyor muyuz?) Aiôn, kuşkulu noktanın çizdiği düz çizgidir. Her olayın özel noktaları bu çizgi üzerine dağılır; sürekli kendilerini sonsuza dek bölen, birbirileri ile iletişimlerini sağlayan, onları çekeleyip tüm çizgi üzerine yayan o kuşkulu noktaya bağlı bir biçimde. Her olay tümüyle Aiôn'a uygundur, her olay diğerleriyle iletişindedir, hepsi birden bir ve tek bir olayı oluştururlar, sonsuz bir gerçeklikleri olduğu Aiôn olayını. Aiôn'un üzerinde olduğu halde onu doldurmaması, işte olayın gizemi buradadır. Cisim dışı cisim dışını ve içersine girilemeyen içersine girilemeyi nasıl doldurabilirdi ki? Birbirlerinin içine girebilen yalnızca cisimlerdir, yalnızca Chronos'tur şeylerin durumlarıyla ve ölçtüğü şeylerin devinimi ile dolu olan. Ama zamanın boş ve çözülmüş biçimi olan Aiôn, içine girmeden başına musallat olanı sonsuza dek böler. Tüm olaylar için olay. İşte bu nedenle, olayların ya da olguların kendi aralarındaki birlik, cisimsel nedenselliklerin kendi aralarındaki birlikten tümüyle değişiktir.

Aiôn düşünsel oyuncudur ya da oyundur. Üzerine üflenmiş ya da dallanmış rastlantıdır. Tüm hamleleri nitel olarak ayrılan tek atıştır o. O en az iki masada, iki masanın birleşme yerinde oynar ya da oynanır. Orada iki yönlü çizgisini çizer. Ve her ikisine eşdüştür özelliklerini derleyip kendi boyunca dağıtır. Her iki masa ya da dizi gökle yer gibidir. Öneriler ve şeyler, ifadeler ve tüketimler. Carroll şöyle derdi: çarpım masası ve yemek masası. Aiôn her ikisinin tam sınırındır, onları bölen

düz çizgi, ama aynı zamanda onları birleştiren, içine girilmez olacak biçimde onları camlaştırıp buzlandıran engebesez yüzeydir. Diziler boyunca yol aldığı kadar, yansılanmaktan ve dallanmaktan geri durmaz, bir yüzün altındaki önerilerin ifadesinden, diğer yüzün altındaki şeylerin atribüsünden tek ve aynı bir olay yaratır. Bu Mallarmé'nin oyunudur, yani "kitaptır": bu iki masayla (katlanmış tek bir yaprağın ilk ve son yaprakları), özelliklerle dolu çok sayıdaki dizileriyle (kendi arasında yer değiştirebilen devinimli yapraklar, sorunlar kümesi), dizileri yansılayan ve dallandıran iki yüzlü düz çizgisiyle ("Merkezi aralık", "bir Janus tanrı altında denklem") ve bu çizgi üzerinde durmadan yer değiştiren kuşku-lu nokta, bir yanda boş bir hane gibi, diğer yanda bir başka şeyin bir üst sırasındaki şey gibi görünen (destan ve drama, ya da "biraz papaz, biraz dansöz", ya da evrak gözlerinden oluşan lake bir möble ve hane dışı şapka, kitabın mimari öğeleri gibi). Oysa, Mallarmé'nin Kitap'ının biraz geliştirilmiş dört parçasında, Carroll'ün dizilerine pek de uymayan birşeyler yankılanır. Bir parça çifte diziye geliştirir, şeyler ya da öneriler, yemek ya da konuşmak, beslenmek ya da kendini tanıtmak, çağrı sahibi bayanı yemek ya da çağrıya yanıt vermek. İkinci parça sözcükten "yalın ve iyiniyetli yansızlığı" çıkarır; öneriye göre anlamın yansızlığı, dinleyene göre ifade edilen emir gibi. Bir başka parça, birbirine dolanmış iki dişil figür biçiminde, sürekli dengesiz, yüzlerinden birini önerilerin anlamı gibi gösteren ve diğerini şeylerin durumunun atribüsü gibi gösteren, bir olayın biricik çizgisini gösterir. Bir başka parça da, çizgi üzerinde yer değiştiren kuşku-lu noktayı gösterir; Igitur ya da Zar hamlesi noktası, çifte bir biçimde açıklıktan ölen bir ihtiyar ve şu sözlerden doğan bir çocukla belirtilir: "çünkü açıklıktan ölen ona yeniden başlama hakkını veriyor..."

Çeviren : Muna CEDDEN

SATRAŇÇ VE İNSAN BİLİM

“Aynanın ötesinden ya da
serbest belirteç”

Lewis Carroll’ün küçük kız çocuklarına olan tutkusunu biliriz (Alice uzun bir dizinin ilk halkasıdır): yazıları onlara yöneliktir, onların fotoğraflarını çeker adeta. Dikkatleri üzerine çekme stratejisinde, Carroll, oyunları da kullanır: minik konukları için toplayıp yürüttüğü kuklalar ve robotlar, “Alice Harikalar Diyarında” ki iskambil oyunu, “Symbolic Logic”teki matematik oyunları, tüm yapıtlarında görülen dil oyunları ve harf oyunları (joke ve anlamsız), “Aynanın ötesinden”deki satranç oyunları.

Oyun, çocuk/yetişkin arasındaki ayrımı billurlaştırır: yetişkin için önemsizken, çocuk için yaşamsal ve temel bir faaliyet. Oysa, oyun her yaşta vardır ve yetişkin için, çocukluk evrenini yeniden bulma yolunda, ideal bir araç oluşturur (yetişkinin kendi çocukluğu ile oyuna katılan diğer kişilerin çocukluğu). Oyun toplumsal yasaya köle olmayan bir evrende sığınaktır, ama toplumsal kurumlara karşı bir başkaldırıya da meydan vermez oyun.

Yasalara, tüm yasalara ve oyun kurallarına (rastlantısal olarak satrançta) aykırı davranmaktan kaçınmak; Lewis Carroll’ün tavrı budur işte. Yine de, sansür olayı tetiktedir. Madan Falconer adında bir eleştirmen Carroll’e şu serzenişte bulunur: “oyunun örgüsü saçmalıklarla ve olanaksızlıklarla dolu”. Bu serzeniş oldukça gülünçtür bizce, çünkü söz konusu edilen oyun zaten küçük bir kız çocuğunun düşünde geçmektedir. Ama Carroll bu yaklaşıma çok ciddi bir biçimde şöyle yanıt verir: “aşağıda adı geçen satranç probleminin çok sayıda okuru allak bullak ettiği dikkate alınacak olursa, hamlelerin gerçekleştirilmesi hususunda doğru çözümlendiğini belirtmek, hiç kuşkusuz, iyi olacaktır. Kırmızı taşlarla beyaz taşların dönüşümlü olarak oyuna dahil edilme kuralına sıkı sıkıya uyulmamış olsa dahi, (hamleler) oyunun kurallarına (laws) tama-

men uygundur.” Dünyada hiçbir şey Lewis Carroll’ü toplumsal oyun kuralları dışına itmez ve onu bir “yasa-dışı” kişi durumuna getirmezdı zaten.

Sözkonusu problem aşağıdaki gibidir:

pozisyon: beyazlar Rç6. Dçl. Tfl. Cf5, d2
kırmızılar Re4, Del, Cf8

- | | |
|--|-------------------------|
| oyun: 1. Alice Kırmızı Kraliçeye rastlar | 1...Dr h5 |
| 2. d2-d4 | 2...Db ç4 |
| 3. Alice Beyaz Kraliçeye rastlar | 3...Db ç5 |
| 4. d4-d5 | 4...Db f8 |
| 5. d5-d6 | 5...Db ç8 |
| 6. d6-d7 | 6...Cr e7 |
| 7. Cb x Cr | 7...Cb f5 |
| 8. d7-d8D | 8...Dr e8 |
| 9. Alice Kraliçe olur | 9...Kraliçeler rok olur |
| 10. Alice rok olur (bayram) | 10...Db a6 |
| 11. Alice X Kırmızı Kraliçe. | |

“Aynanın Ötesinden”de “Alice Harikalar Diyarında”daki oyun izleği bir kez daha ele alınır: küçük bir kız uyur, düşünde bir oyuna girer (iskambil ya da satranç), oyun kartları ve satranç taşları canlanır ve bir kaos çıkar ortaya, Alice sıkıntıdan kurtulmak için uyanır. Çocukları anlatıya yoğunlaştırmak için can verilen insan figürleri; bu canlı figürler Carroll’un oyunların maddeselliğine, cansızdan canlıya geçişe olan (robot, kukla) duyarlılığını gösterir bir yandan. Anlatıdan anlatıya oyunun yeri değişir: “Alice Harikalar Diyarında”da sahneye birçok oyunlar girer (koşu, bulmaca, kroket, iskambil); bu oyunlar başka başka maceraların ortasına girer, hiçbir kurala kulak asmaz ve ne yeneni ne de yenileni belirlemezler. Tersine, “Aynanın Ötesinden”deki satranç oyunu tüm anlatının yapısını kurar ve anlatının tüm bölümleri satranç oyununa bağlanır. Tek ayrıcalık Jabberwocky, Tweedeldum ve Humpty-Dumpty pasajlarına tanınmıştır, buralarda oyun (game) yerini sözcük oyununa (joke) bırakır. Kurallara uyulur, her durumda bir yasa varlığının bilinci görülür. Bir mat olma vardır, dolayısıyla da bir kazanan ve bir yenilen vardır.

Gattegno bu yapıtların çeşitli yaşlardaki çocuklara yönelik olduklarını düşünmektedir: “Harikalar Diyarında”da yönelilen çocuk 7 yaşındadır, anarşistçe tek başına ve arkadaşlarıyla birlikte oynamayı bilir, is-

kambil kağıtlarını-kullanamasa da-tamır; Alice diğerlerinden yaşça daha büyük görülmektedir, çünkü sık sık baş kaldırır. “Ayna”nın dünyası Alice’e daha bir iyice uyarlanmıştır: ortaya çıkan yanılığlara rağmen, parti sürer ve Alice kazanır, kazanırken de küçük hilelerle oyun kuralları dışına çıkmaktan sakınmaz: bu olgu, oyun kurallarının anlaşıldığı ama bu kurallara yine de tam uyulmadığı “akıl yaşının” bir özelliğidir.

Bu bağlamda, sözkonusu olanın pedagojik amaçlı ve bir yetişkin (Dodgson) tarafından bir kız çocuğuna yönelik kurulmuş bir problem olduğu söylenebilir. Bu problem oyunun ilk bilgilerini öğretir: parçaların devinimi, satranç mekanizmaları, alış, ilerleme, mat. Burada, satranç oyunu aracılığıyla öğrencisinin entellektüel özelliklerini geliştirmeye çalışan bir öğretmen görüyoruz. Zaten, Dodgson bir “mantıksal satranç tahtası” geliştirmişti. Bu tahta üzerinde, adları sonlarını belirten beş atribüt dolaştırılır. Bu akılcı ve pegajik yön bilinen amaçtır. Pe-ki, ilerde sayacağımız kural ihlallerini nasıl açıklayacağız?

Öncelikle —ki bunu Carroll de kabul etmektedir— “kırmızılarla beyazların dönüşümlü olarak oyuna girme kurallarına, olması gerektiği ölçüde uyulmamıştır”; oynanan 21 hamleden 13 ü beyaz 3 ü kırmızı ve 5 i nötrdür: yetişkin oyuncu çocuğun isteğine boyun eğmektedir; oyna-ma isteğine, kazanma isteğine ve kendinden çok onun oynamasına izin vermektedir. Nötr hamleler ortalama her oyuncunun zaten yapması gereken hamlelerdir: bir kez optimal pozisyona ulaştıktan sonra, artık oyun bırakılmakta, böylece Zugzwang ortadan kalkmakta, parçaları ilerletme gereği eylemlerin sonucu kabul edilmekte, yani sonuç olarak, yaşama ve yaşlanmanın gerekliliği kendini göstermektedir. Küçük kız çocuklarına aşık Carroll için, zamanın akışı tümüyle kendine özgü bir keskinlikte duyumsanır: tapılacak düzeydeki ve tapınılan küçük kıızı de-ğişik ve ilgisiz bir genç kıza dönüştürmek için birkaç yıl yeterlidir. Akıp giden zaman, işte “Aynanın Ötesinden”i açan şiir izleği:

“Yine kuşkusuz bir pişmanlık gölgesi,
Artık varolmayan bir yazın güzelim günleri için
Ve yok olmuş bir görkemler cenneti için,
Gizemli düşümüzden geçer bazı bazı...”

Bu durum Aynanın evreninde gülünç bir biçimde ele alınır, aynı yer-
de kalabilmek için... soluk soluğa koşmak gerekir: zaman ile uzayın hoş
bir anarşisi.

Diğer bir anormallik: bu problem —gerçekte sözkonusu olan bir
problemdir, parti değil— olası için ekonomik değildir, ama saçmalığa

kadar güzel olmaya çalışır. Margulies'ye göre, bir problemin güzelliği sekiz temel kurala yanıt verir:

- 1) alışlagelen ilkeleri çiğneme (Kralını korunağa koymak vs),
- 2) en zayıf malzemeyi kullanma,
- 3) parçaları uygunluklarının en üst sınırında kullanma,
- 4) kritik hanelere verilen önem,
- 5) birden fazla zayıf parça olacağına bir tek ağır parça olsun,
- 6) izleklerin kullanımı,
- 7) şablonculuk yok,
- 8) tuhaflık ve zorluk güzelliğin kaynağı olamazlar.

L. Carroll'ün problemi 1, 2, 3, 7 sayılı kurallara uymaktadır. 2 sayılı kural temel parça olarak piyonun kullanımını getirir (buna yine döneceğiz). 1 sayılı kural satranç oyununa, o sıkı yasalara, oyuncuların toplumsal yönüyle kabul edilen bir özgürlük "sektörünü" sokar. İşte bu nedenledir ki Carroll "problem" çeşidini seçmiştir. Yine de, bir problemciye tanınan özgürlük sınırlarını aşmaktadır: 10 uncu hamlede kırmızı kral satranca yanıt vermez: oyun dünyasında ölüm yoktur, üstelik, uyduğuna göre, kral daha da başka bir dünyadadır, hatta düşünde Alice'i görmektedir.

Geriye yine Lewis Carroll tarafından bildirilen fantezist belirtgeler kalıyor: "O üç Kraliçe için rok olmak fiilini kullandığımızda, bu yalnızca onların saraya girdiklerini anlatmanın bir biçimidir"; doğaldır ki bu sözcük salt ingilizcede tam yerini bulur, çünkü "to rock" "to castle" ile birlikte kullanılır ingilizcede. "Satranç oyunu sözcük oyunu önünde bir adım geri atmıştır".

Düş, istek, sözcük oyunu: "Aynanın Ötesinden" bir psikanalitik yoruma yol verir. Bir isteğin gerçekleşmesi olarak düş mantığı burada saydamdır: Kızkardeşi karşısında Alice bir oyun partisinde yenilmiştir, düş ona rövanşı alma olanağını sağlar. "Doğrusu çok başarılı bir satranç oyunuydu, hatta şu pis süvari parçalarım arasında dolaşmasaydı oyunu kazanabilirdim bile." Günsel artıklar düşte de varlıklarını korurlar: süvariler oyuna giren ikinci derecedeki tek parçalardır ve sağa sola "Şah!" diye bağırlarlar: esas Şah dile getirilmemiştir bile (Bkz. daha yukarda), ama süvariler yine de küçük hamlelerdeki başarılarda "Şah!" diye bağırmaı sürdürürler. Süvari Alice tehdit de eder, ama bu kez küçük kız kendi süvarisi tarafından kurtarılır ve kazanma yolunda ilerler. Düşün gerçekleştirdiği bir başka istek, dile getirilmeyen ancak çocuklarda sürekli gözlenen bir istek, büyüme isteği. Bu izlek "Alice Harikalar Diya-

rında”da da vardır, burada ise temel ögedir. Biliyoruz ki Kral-Kraliçe-Piyon üçlüsü aile yapısını simgelemektedir ve Alice kendisi için piyon rolünden başka bir rol düşünmemektedir, “oyun oynamak için henüz çok küçük” olan beyaz Kraliçenin gerçek kızı Lily yerine geçecektir. Ve böylece aileye girer Alice. Dolayısıyla, Alice aile içinde “büyük çocuk” olarak yerini alır, satranç tahtası üzerinde kendini tek piyon olarak bulur, kızkardeşini uzaklaştırdıktan sonra (bir başka çocuksu istek). Büyüme isteği ise, olsa olsa çok sayıdaki hamleleri ile, hızlı ilerleyişi ile açıklanabilir. Düş sayesinde büyümesi, hızlanmış, bu nedenle de kendisi de 10 uncu hamleye boş verir, onun için önemli olan ilerlemektir, ilerleme mat olmayı vurgular. İşte, artık Kraliçe olmuştur, ama diğer iki Kraliçenin varlığına katlanamaz: “Herbiri birer yandan öylesine çekeliyorlardı ki beni... sanırsınız beni pide gibi ezmek istiyorlardı”. Çocuk satranç tahtası üzerinde birden fazla parçanın varlığına akıl erdiremez ve... uyanır.

Alice’in istekleri, bunlar aynı zamanda L. Carroll’un de istekleridir: bunu nasıl olur da şu beyaz süvarinin varlığında anlayamayız; gülünç ama o ölçüde de sevimli, “Yüzü, yumuşacık gözleriyle iyilik dolu” olan, şu çifte boynuzlu, ata binmesini bile beceremeyen ama yine de Alice’in imdadına yetişen, ve o kırmızı “pis süvari” “alan” beyaz süvari. Bu süvari, Jones’un bize özelliklerini betimlediği “Polichinelle” (Punch) ile karşılaştırabiliriz:

- 1) bir erkek çocuk için duyulan sevginin terimi
- 2) vücudun kanayan bölümü
- 3) delme ve içeri girme düşünüsü
- 4) büyüklük ve ansızınlık düşünüsü

“bütün bu betimlemeler, diğer her türden eşyanın dışında, erkeğin dış üreme organına olağanüstü bir biçimde uygun düşmektedir”.

Carroll’un sergilediği bir başka istek: siyahın dıştalanması, oyun partisi beyazlar ve kırmızılar arasında geçmektedir, bu olgu, kırmızı Kraliçenin bir kara kedinin yerini tutuyor olmasından daha da ilginçtir. Carroll “Alice Harikalar Diyarında” kitabı için parlak kırmızı bir cilt kapağı düşünüyordu. Bu anlatıda bile siyah dıştalanmıştır, sahneye yalnızca kırmızı iskambil kağıtları, başlarında hain Kraliçeleriyle çıkar, Kraliçenin leitmotiv’i (kendine özgü işareti) (ç.n.) ise: “Kesin şunun kellesini!” repliğidir (asla gerçekleşemeyen tehdit, düş dünyasında ölümün yeri yoktur ki). Bu kırmızı Kraliçe “Ayna”da da çıkar karşımıza ve Carroll şöyle betimler onu: “... eli maşalı bir şirret, ama “Alice Harikalar Diyarında”kinden daha değişik bir tipte; tutkusu soğuk ve sakın ol-

malı, yasa ve kurallara sıkı sıkıya bağlı olmalı, terbiyesiz değil; sıfır numara bir ukala, her türden egemenliğin yoğunlaştırılmış bir özü". Bu Kraliçe, kraliçenin bugünkü önemini kazandığı 1500'lü yılların Avrupa saraylarının güçlü ve zalim kadın hükümdarlarını anımsatmaktadır —o zamanlar "kuduruk Hanımefendi" lafı söylenirdi. Siyah-beyaz zıtlığı, gerçek satrançta, ahlaksal alanı kapsar, iyi-kötü, masum-suçlu (iki dişi kedi) zıtlığı. L. Carroll bunun yerine kırmızı-beyaz zıtlığını koyar: tutku-yumuşaklık, ya da, isterseniz, ateş-kar zıtlığı, H. Cixous'un sergilediği gibi. Siyahın dıştalanması, aynı zamanda, ölüme ve olumsuz, gerçeklik ilkesinin bu özelliklerine, karşı düzenlenen bir suikasttır. Bu olgu sapkın bir biçimde sergilenir: düşte bile, ele geçirmek için can atılan nesneler (kamışlar) habire elden kaçır ve "dün reçel, yarın reçel, ama asla bugün reçel değil" olur. Ölüm figürlerini itme isteği yoğun bir endişeyi kanıtlamaktadır, bu da Carroll'ün yapıtındaki temel öğedir, der psikanalist Schilder. Metnin tümünde ortaya çıkan ve asla doyuma ulaşamayan, oral saldırganlıktan doğan sıkıntı. Oysa, sadiko-oral çizgiler, ya da yamyamlık, satranç oyununda özel bir biçimde ödüllendirilmiştir ve L. Carroll'ün bilinç-altı bunu hemen kabul etmiştir.

"Aynanın Ötesinden": bu başlık, taşların ayna yansıması düzeninde yerleştirildiği, santraç oyununun aynasal yapısını anımsatmaktadır. Bu yapı anlatıda kullanılmamıştır. Zaten söz konusu edilen bir problemdir, yani, çıkıştan itibaren, taşların konumu simetrik değildir, bu boşluk açısından da malzeme açısından da böyledir. Çiftelik izleği Dodgson-Carroll oyununda vardır: tüm yaşamı boyunca "ciddi" kitaplar Dodgson adı ile, "peri masalları" da Carroll takma adı altında yayınlanmıştır, üstelik Carroll genç arkadaşlarından adının yazım kurallarına göre doğru yazılmasında ısrarlı da davranmıştır. Ama yaşamının son günlerinde, Dodgson eşini yadsımış ve L. Carroll'e gönderilen mektupları geri yollamıştır: Carroll adı anlamını yitirir, tıpkı satrançta olduğu gibi oyun bozulur. G. Deleuze, Alice'in tüm maceralarında kişisel kimliğin yadsınmasını görür, "çünkü özel ad bilginin sürekliliği ile garanti altına alınır". "Alice Harikalar Diyarında"da küçük kız adını, bedensel kimliğini alır (bedenin belirgin değişimleri). "Aynanın Ötesinden"de ise kendi varlık inancını yitirir (artık kırmızı Kralın bir düşü değil midir?), tek varlık olarak kendi kendinin yaratılmasını yitirir (Kraliçelerin çoğalması). Anlamanın yüzen bir nesne olduğu, yalnızca devinimle karşılıklılığın kimlik kaynağı oldukları bir alana gireriz.

Bu metninde L. Carroll çağdaş bir Theuth olur. Theuth satrançın ve yazının yaratıcısıdır. Bu bulgu Carroll'de koşut değil bütünleyicidir: ayna ötesindeki gezinti boyunca satranç oyunu varlığını gösterir

(game), yalnızca Jabberwocky, Tweedeldum ve Humpty bölümlerinde sözcük oyunları temel ögeye dönüşerek (joke) oyunun gelişimi askıya alınır. Carroll, Saussure'ün "Genel Dilbilim Dersleri"nde ortaya koyduğu ve dilin sergilenmesinde pedagojik bir model olarak alacağı, bir ilişkiye dikkat etmiştir. Her iki yandan da yüzelsel olgularla uğraşırız, sahte bir derinlikte (rok olma olasılığının bilgi olarak aktarımının dışında, bir oyun partisini sürdüren oyuncunun o anda olayın üstüne gelen izleyiciye göre herhangi hiçbir üstünlüğü yoktur). Carroll bu yüzeysel olguyu gösterir ya da daha doğrusu sergiler: Kraliçeler rok olacaktır, oysa oyun bunu yasaklamaktadır; yüzeysel olgunun elinden kaçan rok olmayı bozmak gerekir. Carroll, ayrıca, satrancı düzlemsel bir oyun durumuna getirmeye çalışır, iskambilde olduğu gibi iki boyutlu. Oyunu üç düzey bilgisinde ayıracak olursak:

- 1) taşların ilerleme kuralı,
- 2) oyunun amacı,
- 3) araçlardaki ekonomi, ki bu iyi bir oyuncuyu belirler,

Carroll'ün ilk iki düzeyi uygulayarak üçüncüsüne, bilinçli olarak, boş verdiğini görürüz. 1 ve 2 sayılı düzeylerin belirten olduklarını ve 3 sayılı düzeyin belirtilen olduğunu varsayacak olursak, belirten'i belirtilen'den ayırarak Humpty'nin yaptığı kopukluğun ta başlangıçtan beri satranç probleminde varolduğunu görürüz. Bu yüzeysel olgu, sonuç olarak, Carroll'ün fotoğrafa olan tutkusuna hiç de yabancı değildir. Herşeyin söylenmiş olduğu kıpırtısız, donmuş dünya: "Nasıl olur da bu küçük kızın daha hiç fotoğrafı olmaz?", belirten'in dünyası, yüzeysel olgular, eşzamanlılığın zaman içersinde gelişimi yendiği satranç oyunu dünyası. Kırmızı ile beyazı karşı karşıya getiren bu boşaltılmış satranç oyunu Carroll'ün tüm problematiğini özetler.

Çeviren : Muna CEDDEN

Jeu d'Echecs et Sciences Humaines'den

DİL - OYUNLARI VE FELSEFE ÜZERİNE

65. Burada, bütün bu kırk kırk yarmaların ardında yatan büyük soruya gelip dayanıyoruz. —Çünkü birisi çıkıp bana şimdi şöyle itiraz edebilir: “İşin kolayına kaçıyorsun! Boyuna bir sürü dil-oyunundan söz ediyorsun, ama daha hiçbir yerde, dil-oyununun, dolayısıyla dilin özüne ilişkin olan şeyin ne olduğunu söylemedin. Bütün bu işlemlere ortak olan, onları dil ya da dilin parçaları kılan şeyi. Soruşturmanın tam da kafanı bir zamanlar en çok patlatan bölümünde yan çiziyorsun, yani, dilin ve **tümcenin genel yapısı** üzerine olan bölümünde.”

Bu da doğru. —Burada, dil dediğimiz herşeye ortak olan birşey belirtmek yerine, diyorum ki, bu görüşlere ortak, onların hepsi için aynı sözcüğü kullanmamızı sağlayacak hiçbir tek şey yoktur,— bunlar, birbirleriyle çok çeşitli tarzlarda **bağlantılıdır**lar. Ve bu bağlantılılık ya da bağlantılılıklar yüzünden bunların hepsine “dil” deriz. Bunu açıklamaya çalışayım.

66. Örneğin “oyun” dediğimiz işlemlere bak bir. Yani, masa oyunları, kart oyunları, top oyunları, olimpiyat oyunları, v.b. Bütün bunlara ortak olan nedir? —“Ortak birşey **olmalı**, yoksa ‘oyun’ denmezdi bunlara”, deme —**bak**, var mı hepsine ortak birşey. —Çünkü, bunlara iyice bakarsan, gerçi **hepsine** ortak birşey görmeyeceksin, ama benzerlikler, bağlantılılıklar göreceksin, hem de bir sürü. Dediğim gibi : düşünme, bak! —Örneğin masa oyunlarına bak, çeşit çeşit akrabalıklarına. Şimdi kart oyunlarına geç : Burada, ilk sınıfla birçok uyuşma buluyorsun, ama birçok çizgi de yok oluyor, başkaları ortaya çıkıyor. Şimdi top oyunlarına geçsek, birçok ortak şey kalır, ama birçoğu da yitip gider. —Hepsi **eğlendirici** mi? Satranç ile üç-taşı karşılaştı. Ya da hep bir kazanma ve kaybetme, oynayanların yarışması mı var? Pasyansı düşün. Top oyunlarında kazanma ve kaybetme var; ama bir çocuk bir topu duvara vurup yakalıyorsa, bu çizgi de yok olur. Bak, beceri ve talihin ne gibi yerleri var. Ve satrançtaki beceri ile tenisteki beceri ne denli farklı. Şimdi

“yağ satarım” gibi oyunları düşün : Burada eğlence ögesi var, ama öteki niteleyici çizgilerden ne çoğu yok olmuş! Ve bu yolla, oyun kümelerinin çeşitli, çok çeşitli dizileri boyunca ilerleyebiliriz. Benzerliklerin ortaya çıktıklarını ve yok olup gittiklerini görürüz.

Bu bakış açısının sonucu da şu, şimdi : Birbirleriyle çakışan, kesişen benzerliklerin karmaşık bir ağını görüyoruz. İrili ufaklı benzerlikler.

67. Bu benzerlikleri nitelemek için “aile benzerlikleri” sözcüğünden daha iyi bir sözcük bulamıyorum; çünkü, bir ailenin fertleri arasındaki benzerlikler de böyle çakışır ve kesişir : Boy-pos, yüz çizgileri, göz rengi, yürüyüş biçimi, mizaç, v.b., v.b. —Şunu söyleyeceğim : ‘oyunlar’ bir aile oluşturur.

Örneğin sayı türleri de tıpkı böyle bir aile oluşturur. Bir şeye niye “sayı” deriz? Belki, diyelim, o şeyin daha önce sayı denmiş birçok şeyle —dolaysız bağlantılılığı var diye; bu yolla da, denebilir ki, bu şey, **aynı** adla nitelediğimiz başka şeylerle dolaylı bir bağlantılılık kazanır. Ve böylece sayı kavramımızı genişletip uzatabiliriz, ip eğirirken iplikleri birbirlerinin üstüne büküğümüz gibi. Ve ipin gücünü sağlayan, tek bir ipliğin bütün ip boyunca uzayıp gitmesi değil, birçok ipliğin birbirini kavramasıdır.

Ama biri çıkıp, “Öyleyse var bütün bu yapılara ortak olan birşey —bu da, bütün bu ortaklıkların buluşmaları” demek isterse, ben de şöyle yanıtlarım onu : Kelimelerle oynuyorsun. Ona bakarsan, şöyle de denebilmesi gerekirdi: bütün ip boyunca uzayıp giden birşey var, —bu da, bu ipliklerin kesintisiz olarak birbirlerini kavramaları.

68. “Pekâlâ; öyleyse sayı kavramı sence, şu birbirleriyle bağlantılı kavramların mantıksal toplamı olarak açıklanıyor : asal sayı, ussal sayı, doğal sayı, v.b.; aynı şekilde, oyun kavramı da ilgili öge-kavramların, mantıksal toplamı olarak.” —Öyle olması gerekmez. Çünkü ‘sayı’ kavramına böylesi kesin sınırlar **verebilirim**, yani “sayı” sözcüğünü kesin olarak sınırlanmış bir kavramı imlemek için kullanabilirim, ama onu bir de öyle kullanabilirim ki, kavramın kaplamı herhangi bir sınırla **kapatılmamış** olabilir. İşte “oyun” sözcüğünü de böyle kullanırız. Oyun kavramı nasıl kapatılmıştır? Oyun olan ile olmayan nedir? Sınırı belirtebilir misin? Hayır. Bir sınır **çizebilirsin** : çünkü çizilmiş hiçbir sınır yok. (Oysa bu, seni, “oyun” sözcüğünü daha önce kullanırken rahatsız etmemiştir.)

“Ama öyleyse bu sözcüğün kullanımı kurallı değil; bu sözcükle oynadığımız ‘oyun’, kurallı değil.” —Her tarafından kurallarca sınırlanmış

değil; ama, örneğin teniste topun ne kadar yükseğe atılabileceğinin kuralı da yok, ya da topa ne kadar sert vurulabileceğinin, ama yine de tenis bir oyundur, kuralları da vardır.

69. Peki birine oyunun ne olduğunu nasıl açıklayacağız? Sanırım, ona **oyunlar** betimleriz, betimlemeye de şunu ekleriz : **“Bu, ve buna benzer şeylere ‘oyun’ denir”**. Hem, kendimiz daha mı çok şey biliyoruz? Elimizden gelmeyen, yalnızca ötekine oyunun tam olarak ne olduğunu söylemek mi? —Oysa bu, bilisizlik değil. Sınırları bilmiyoruz, çünkü hiçbir sınır çizilmiş değil. Dediğim gibi, bir sınırı —belirli bir amaç için— çizebiliriz. Ancak bunu yapmakla mı kavramı ilkin kullanılır hale getirebiliyoruz? Hiç de değil! Yalnızca, belki, o belirli amaç için. Nasıl ki ‘bir adım’ ölçüsünü kullanılabılır hale getiren, bir adım = 75 cm tanımını veren değilse. Ve şöyle demek istersen, “Ama bundan önce kesin bir uzunluk ölçüsü değildi”, ben de şöyle yanıtlarım seni : Pekâlâ, kesin olmayan bir uzunluk ölçüsüydü. —Şimdi de sen bana bir kesinlik tanımını borçlusun.

Biri bana, “çocuklara bir oyun göster” diyor. Onlara parasına zar atmayı öğretiyorum, ve öteki de, bana, “böyle bir oyun kastetmedim” diyor. Bana ilk buyruğu verirken, zar oyununun dışarıda bırakılması aklından geçmiş mi olmalıydı?

70. “Ama ‘oyun’ kavramı böylesine sınırsızsa, o zaman sen de ‘oyun’la ne kastettiğini aslında bilmiyorsun.” —Şöyle bir betimleme yapсам : “Toprak tamamıyla çiçeklerle örtülüydü”, —şimdi, bir çiçek tanımını verene dek neden söz ettiğimi bilmediğimi mi söylemek istiyorsun?

Kastettiğimin bir açıklaması, belki, bir çizim ve şu söz olurdu: “Toprak yaklaşık olarak böyle gözükiyordu.” Belki, şöyle de derim : **“tam** böyle gözükiyordu.” —Öyleyse, tam **bu** yapraklar ve bu dallar, orada, o konumda mıydı? Hayır, bu o demek değil. Ve hiçbir resmi de **bu** anlamda tam diye kabul etmem.

71. Denebilir ki, ‘oyun’ kavramı, bulanık çerçeveli bir kavramdır. “Ama bulanık bir kavram, **kavram** mıdır?” —Bir fotoğraf, net değildir diye, bir insanın resmi olmaktan çıkar mı? Hem, net olmayan bir resmi net olanıyla değiştirmek her zaman yararlı mıdır? Net olmayan, çoğu zaman tam da işimize yarayan değil midir?

Frege, kavramı bir bölgeye benzetir ve der ki : açık olmayan bir biçimde sınırlandırılmış bir bölgeye bölge denemez. Bu demek ki, onu kullanamayız. —Ama şunu söylemek anlamsız mı : “Şuralarda bir yerde dur”? Düşün ki birisiyle birlikte bir meydanda duruyorum ve bunu ona söylüyorum. Bunu söylerken öyle bir sınır falan çizmem; belki, elimle bir işaret yaparım— ona sanki belli bir **nokta** gösterir gibi. İşte, kişi bir oyunun ne olduğunu bir başkasına tam böyle anlatır. Örnekler verir, bunların da belirli bir anlamda anlaşılmasını ister. —Ama bu deyimle-meyle kastettiğim, ötekinin, bu örneklerde, benim —herhangi bir nedenle— dilegetiremediğim bir ortak olanı görmesi gerektiği değil. Kastettiğim : şimdi, bu örnekleri belirli bir biçimde **uygulaması** gerekir. Örnekleme, burada, açıklamanın **dolaylı** bir yolu değil, —daha iyi bir yol bulunamıyor diye. Çünkü, herhangi bir genel açıklama da yanlış anlaşılabılır. Oyunu, işte **böyle** oynarız. (Kastettiğim, “oyun” sözcüğüyle oynanan dil-oyunu.)

72. Ortak olanı görmek. Tut ki birisine çeşit çeşit renkte, farklı, resimler gösteriyorum, ona, “Bunların hepsinde gördüğün renge ‘azür’ denir” diyorum. —Bu açıklamanın anlaşılması, ötekinin, resimlere ortak olanı arayarak görmesiyle olur. O zaman ortak olana bakabilir, onu gösterebilir.

Bunu şununla karşılaştıır : Ona farklı biçimlerde şekiller gösteriyorum; hepsi aynı renkte boyanmış. “Bunların biribiriyle ortak olarak sahip olduklarına ‘azür’ denir” diyorum.

Ve şununla karşılaştıır : Ona mavinin çeşitli tonlarının örneklerini gösteriyorum, “Bütün bunlara ortak olan renge ‘mavi’ denir” diyorum.

73. Birisi bana renklerin adlarını açıklamak için örneklerle işaret ederek “Bu renge ‘mavi’ denir, buna ‘yeşil’,...’ diyorsa, bu durum, birçok bakımdan, bana resimlerin örnekleri altında sözcükler yazılı bir çizelge vermesiyle karşılaştırılabilir. —Ama bu karşılaştırma birçok biçimde de yanlışla yol açabilir. —Kişi, şimdi, karşılaştıırmayı genişletme eğilimindedir : Açıklamayı anlamış olmak demek, açıklananın bir kavramına zihinde sahip olmak demektir, yani bir örneğe, ya da resme. Böylece, bana çeşitli yapraklar gösterilip, “Buna ‘yaprak’ adı verilir” denince, ben yaprak biçiminin bir kavramını, onun bir resmini zihnimde edinmiş olurum. —Ama, hiçbir belirli biçim göstermeyen, yalnızca ‘bütün yaprak biçimlerine ortak olan’ı gösteren yaprak tasarımının nasıl bir görünüşü olacak? Yeşil renginin ‘zihnimdeki örneği’ —bütün yeşil tonlarına ortak olan— hangi renk tonundadır?

“Ama böylesi ‘genel’ örnekler olamaz mı? Diyelim bir yaprak şema-

sı, ya da **saf** yeşilin bir örneği?” —Tabii! Ama, bu şemanın belirli bir yaprağın biçimi olarak değil, **şema** olarak anlaşılması, ve saf yeşil bir renk örneğinin, saf yeşilin bir örneği olarak değil, yeşil olan herşeyin örneği olarak anlaşılması —bu, yeniden, örnek kullanmanın biçiminde yatar.

Kendine sor : Yeşil renginin örneği hangi biçimde olmalı? Dörtköşe mi olmalı? Yoksa o zaman yeşil dörtgenlerin örneği mi olurdu? —Öyleyse, ‘düzensiz’ bir biçimde mi olmalı? Ya o zaman da onu yalnızca bir düzensiz biçim örneği olarak görmemize —yani, öyle kullanmamıza— ne engel olacak?

74. Bu yaprağı ‘genel olarak yaprak biçimi’nin örneği olarak görenin, diyelim, onu o belirli biçimin örneği olarak görenden farklı birşey **göreceği** düşüncesi de burada beliriyor. Şimdi, bu —öyle değil ama— öyle olabilirdi, o zaman da yalnızca şunu ifade ederdi : Yaprağı deneyimsel olarak belirli bir biçimde **gören**, onu şu şu şekilde ya da şu şu kurallara göre kullanacaktır. Tabii ki bir **böyle** ve **öteki türlü** görme vardır; aynı zamanda öyle durumlar vardır ki, bir örneği **böyle** gören onu genel olarak bu **tarzda** kullanacaktır, öteki türlü gören de, başka bir tarzda. Örneğin, bir kübün şematik biçimini bir yüzey olarak, bir kareden ve iki yatık dörtgenden oluşmuş olarak gören, “Bana böyle birşey getir!” buyruğunu, resmi uzamlı görenden belki de farklı bir biçimde yerine getirecektir.

75. Bir oyunun ne olduğunu bilmek, ne demek? Onu bilmek ve söyleyememek, ne demek? Bu bilgi herhangi bir şekilde, dilegetirilmemiş bir tanıma mı eşdeğer? Ki, tanıma dilegetirebilseydi, onu bilgimin ifadesi olarak tanıyabilecektim? Bilgim, oyun kavramım, verebileceğim açıklamaların içinde bütünüyle dilegelmiyor mu? Yani, çeşitli oyun türlerinin örneklerini betimlememde; bunlara benzeterek her türden başka olanaklı oyunların nasıl kurulabileceğini göstermemde; şunu şunu artık pek bir oyun olarak adlandırmayacağımı söylememde; ve buna benzer başka açıklamalarda.

76. Birisi keskin bir sınır çizseydi, bunu, hep çizmek istediğim ya da zihnimde çizdiğim sınır olarak tanıyamazdım. Çünkü sınır falan çizmek, istememiştim. O zaman şöyle denebilirdi: onun kavramı benimkiyle aynı değil, ama akraba. Bu akrabalık da, birisi keskin sınırları olmayan renk lekelerinden, öteki ise benzer biçimde ve dağılımda, ama keskin olarak sınırları çizilmiş renk lekelerinden oluşan iki resmin akrabalığı olurdu. O zaman akrabalık, farklılık kadar yadsınamazdır.

77. Bu karşılaştırmayı biraz daha ileri götürürsek, şu açıklık kaza-

nır ki, keskin resmin karışık resme ne derecede **benzeyebileceği**, ikinci-
sinin keskin olmama derecesine bağlıdır. Çünkü, düşün ki karışık bir
resmi 'karşılayan' bir keskin resim çiziyorsun. Bir keskin olmayan kır-
mızı köşe var; sen de bunun yerine bir keskin köşe çiziyorsun. Tabii
—böylesine, keskin olmayan köşeleri karşılayan birçok keskin köşe çı-
zilebilir. —Ama ya aslında renkler herhangi bir sınır izi olmaksızın biri-
birine geçiyorsa, —o zaman, karışık resmi karşılayan keskin bir resim
çizmek olanaksız bir iş haline gelmez mi? O zaman şöyle demek zorun-
da kalmaz mısın : “Burada bir köşe yerine bir yuvarlak, ya da bir kalp
biçimi de çizebilirdim; bütün renkler birbirine geçmiş. Herşey uyuyor;
hiçbirşey uymuyor.” —Ve örneğin Estetik'te ya da Etik'te kavramları-
mızı karşılayan tanımlar arayan biri, kendini bu durumda bulur.

Bu zorlukta kendine hep şunu sor : Bu sözcüğün (örneğin “iyi”) an-
lamını nasıl **öğrendik**? Ne gibi örneklerle; hangi dil-oyunlarının içinde?
O zaman, sözcüğün bir anlam ailesine sahip olması gerektiğini daha ko-
lay göreceksin.

...

99. Tümcenin anlamı —demek ister kişi— tabii ki şunu ya da bu-
nu açık bırakabilir, ama tümcenin **tek bir** belirli anlamı olmalıdır. Be-
lirsiz bir anlam, —bu, aslında **hiç de** anlam değildir.— Bu şuna benziyor:
keskin olmayan bir sınırlama, aslında hiç de sınırlama değildir. Bu du-
rumda, kişi, diyelim, şöyle düşünüyordu : Desem ki, “Adamı odaya sıkı-
ca kapattım —yalnızca **tek bir** kapı açık”— aslında adamı hiç de kapat-
mış olmam. Bir görünüştür yalnızca kapatılmış olması. Burada kişi şö-
yle söyleme eğilimindedir : “Öyleyse hiçbirşey yapmış olmadın”. Bir ye-
rinde bir deliği olan bir çit, **hiç olmasa** da olur. —Bu doğru mu ki?

100. “**Kurallarında** bir belirsizlik varsa, bu bir oyun değildir”—
Ama bir oyun **değil mi ki**, o zaman? —“Eh, belki oyun dersin buna ama,
en azından tam bir oyun değildir.” Yani : bu durumda saflığından çıkar-
ılmıştır, benim ilgilendiğim de burada saflığından çıkarılanın kendisi-
dir. —Oysa, ben şöyle derim : İdeal olanın dilegetiriş tarzımızda oynadı-
ğı rolü yanlış anlıyoruz. Yani : aslında biz de buna bir oyun derdik,
ama ideal gözlerimizi kör etmiş, bu yüzden “oyun” sözcüğünün gerçek
kullanımını açıkça göremiyoruz.

101. Mantıkta bir belirsizlik —demek isteriz— olamaz. Şimdi şu
ide'yi yaşıyoruz : İdeal, gerçekliğin içinde bulunmak '**zorunda**'dır. Oysa
kişi idealin gerçekliğin içinde **nasıl** bulunacağını henüz görmemiştir, ve
bu “zorunlu olma”nın özünü de anlamamıştır. İnanırız ki, onun içinde
bir yerde gizli durur; çünkü onu orada gördüğümüze inanırız.

102. Mantıksal tümce yapısının kesin ve açık kuralları bize arka planda gibi görünür, —anlama ediminin ortamı içinde gizli gibi. Onları şimdi bile görebiliyorum (bir ortam aracılığıyla bile olsa), çünkü imi anlıyorum, onunla birşey kastediyorum.

103. İdeal, düşüncelerimizde, sarsılmaz bir biçimde oturmuş duruyor. Onun dışına çıkamazsın. Hep geri dönmek zorundasın. Dışarısı diye birşey yok; dışarıda yaşanabilecek bir hava yok. —Nereden geliyor bu? İde, gözlükler gibi burnumuzun üstüne takılı duruyor, ve neye baksak, onun içinden görüyoruz. Hiç aklımıza gelmiyor, onu çıkarmak.

104. Kişi, tasarımıyla tarzında bulunan birşeyi, şeyin kendisine yüklemektedir. Bizi etkileyen bir karşılaştırma olanağını, en üst düzeyde genel olan bir olgu durumunun algısı sayıyoruz.

105. Bu düzeni, ideali, gerçek dilde bulmamız gerektiğine inanınca, şimdi de alışılmış yaşamda “tümce”, “sözcük”, “im” denen şeylerden hoşnut olmamağa başlarız.

Mantığın ele aldığı tümce, sözcük, saf ve keskin birşey olmalıdır. Ve şimdi de **sahici** imin neliği üzerine kafa patlatırız. —Acaba bu, imin **tasarımı** mıdır? Yoksa şu andaki tasarım mıdır?

106. Burada güçtür artık, sanki, kafayı suyun üstünde tutmak,—gündelik düşüncelerin yöneldiği şeylere bağlı kalmamız gerektiğini görmek, ve bizi, elimizdeki araçlarla hiçbir biçimde betimleyemeyeceğimiz en uç incelikleri betimlemek zorunda hissettiğimiz bir yere götüren yanıltıcı yola sapmamak. Bize, yırtılmış bir örümcek ağını ellerimizle düzene sokmak zorundaymışız gibi gelir.

Faraday, **The Chemical History of a Candle** : Water is one individual thing-it never changes.

107. Olgusal olarak ortada bulunan dile ne kadar yakından baksak, onun ile bizim taleplerimiz arasındaki çelişme o kadar güçlenir. (Çünkü, işte mantığın billurvari saflığı bir **sonuç olarak** karşımıza çıkmış değildi; tersine, bir talepti bu.) Çelişme dayanılmaz bir hal alır; talep, boşuna çıkmak tehdidi altındadır. —Cam gibi donmuş, buz kaplı bölgeye düştük, hiç sürtünme yok, yani koşullar belirli bir anlamda ideal, ama tam da bu yüzden, yürüyemiyoruz. Yürümek istiyoruz; öyleyse **sürtünme** gerek bize. Haydi geri, kaba toprağa!

108. Görüyoruz ki “tümce”, “dil” dediklerimiz, benim kendi kendime tasarımıladığım biçimsel bütünlük değil, biribiriyle az-çok akraba bir yapılar ailesidir. —Peki şimdi mantık ne olacak? Kesin-kesliğinin çivileri sökülmüş gibi biraz. —Öyle olunca tamamiyle yitip gitmez mi? —Çünkü nasıl olur da mantık kesin-kesliğini yitirebilir? Tabii ki kandırılıp da elinden kesin-kesliğinin birazı alınmış değil. —Billur saflığı **önyargısı**, ancak bütün bakış biçimimizin döndürülmesiyle giderilebilir. (Şöyle denebilir: Bakış biçimi döndürülmelidir, ama dayanak noktası olarak sahici gereksinimimizin etrafında.)

Mantık felsefesi, tümceler ve sözcükler üzerine, bizim alışılmış yaşamda konuştuğumuzdan farklı bir anlamda konuşamaz, örneğin “burada yazılı olan, Çince bir tümcedir” dediğimizde, ya da “Hayır, bir yazı imi gibi gözüktüyör ama yalnızca bir süs o”, v.b.

Dilin uzamlı ve zamanlı görünüşü üzerine konuşuyoruz, uzamsız ve zamansız bir garibe üzerine değil. [Kenarda not: Ancak, bir görünüşle farklı biçimlerde ilgilenilebilir.] Ama onun üzerine, satranç oyununun taşları üzerine konuşur gibi konuşuyoruz; oynanmasının kurallarını veriyoruz; fizikalistik niteliklerini betimliyor değiliz.

“Bir sözcük aslında nedir?” sorusu, “Bir satranç taşı nedir?” sorusu ile benzeşiktir.

109. Bakış açımızın bilimsel bir bakış olamayacağı da, doğrudu. ‘Önyargılarımıza karşın, şu şu düşünülebilir’ gibi bir deneyim —bu ne demekse— bizi ilgilendirmezdi. (Düşünmenin pneumatik yorumu.) Ve ortaya bir kuram da koyamayız. Bakışımızda varsayımsal birşey bulunamaz. Bütün **açıklamalar** çekip gitmeli, yerlerini betimlemeler almalıdır. Ve bu betimleme de ışığını, yani amacını, felsefi sorunlardan alır. Bu sorunlar tabii ki empirik değildir; bunlar, dilimizin çalışma biçimi görülünce, çözülecektir, şu yolla ki, bu çalışma biçimi, onu yanlış anlamaya yönelik bir güdüye **karşın**, tanınacaktır. Sorunlar, işe yeni deneyimlerin katılmasıyla değil, uzun zamandır tanındık olunanların biraraya getirilmesiyle çözülecektir. Felsefe, anlama yetimizin dilimiz aracılığıyla büyülenmesine karşı bir savaştır.

110. “Dil (ya da düşünme) eşi —menendi bulunmaz birşey”— bu da, kendisini dilbilgisi yanlışlarından çıkmış bir batıl inanç olarak gösteriyor kendini (bir hata olarak değil!)

Ve şimdi de tutku, geri dönüyor, bu yanlışların, sorunların üzerine düşüyor.

111. Dilimizin biçimlerinin yanlış anlaşılması yoluyla ortaya çıkan sorunlar, **derin olma** niteliğine sahiptir. Bunlar derin huzursuzluklardır; içimizde, dilimizin biçimleri kadar derinde kökleri vardır, ve anlamlılıkları da dilimizin önemi kadar büyüktür. —Soralım kendimize : Dilbilgisel bir fıkrayı niye **derin** birşey olarak duyarız? (Ve işte bu da felsefi derinliktir.)

112. Dilimizin biçimlerinden çıkarılmış bir benzetme, yanlış bir görüntü uyandırır; bu da huzursuz eder bizi : “**Böyle** değil bu hiç de!”—deriz. “Ama böyle de olmak zorunda!”

113. “Bu **böyle** işte—” derim, kendi kendime, boyuna. Bana öyle gelir ki, bakışımı bir kez tam bir keskinlikle bu olgunun üzerine oturtabilsem, onu bir kez odak noktasına getirebilsem, konunun özünü kavrayacağım.

114. Log. Phil. Abh. (4.5): “Tümcenin genel biçimi şudur: Bu, böyledir” —Bu, kişinin kendi kendine sayısız kez yinelediği tümce türünden. Kişi, hep yeniden ve yeniden bir yapının peşinden gittiğini sanır, oysa yalnızca ona içinden baktığımız biçimin çevresinde geziyordur.

115. Bir tasarım bizi tutsak etmişti. Ve bunun dışına çıkamıyorduk, çünkü bu, dilimizde yatıyordu, dilimiz de onu bize acımasızca yineleyip duruyor gibiydi.

116. Filozoflar bir sözcüğü kullanınca —“bilme”, “varlık”, “nesne”, “ben”, “tümce”, “ad”— ve şeyin **özünü** kavramaya çabaladıklarında, hemen şu sorulmalı : Bu sözcük, şimdi, kendi yuvası olan dilde sahiden de öyle mi kullanılıyor?

Biz, sözcükleri metafizik kullanımlarından çıkarıp, gündelik kullanımlarına geri sokuyoruz.

117. Biri bana diyor ki : “Bu dilegetirişi anlıyorsun herhalde? İşte ben de, onu senin bildiğin anlamda kullanıyorum.” —Sanki anlam, sözcüğün kendisiyle birlikte getirdiği ve her türlü kullanımında üstünde bulundurduğu bir havaymış gibi.

Birisi, örneğin, önündeki bir nesneye işaret ederek, “bu buradadır” tümcesinin kendisi için anlamlı olduğunu söylerse, ona, bu tümcenin hangi özel koşullarda sahiden kullanıldığı sorulabilir. O koşullarda, o zaman, anlamı vardır.

118. Bu bakış biçiminin önemi nereden geliyor öyleyse, işte, bütün ilginçlikleri, yani bütün büyük ve önemli şeyleri yalnızca yıkıyor gözüktüğüne göre? (Sanki bütün yapıları; geriye yalnızca taş kırıkları ve mo-

loz yığınları bırakasıya.) Oysa yıktıklarımız, yalnızca uyduruk yapılar-
dır, ve onların üzerinde durduğu dil toprağını da temizleyip serbest bı-
rakıyoruz.

119. Felsefenin vardığı sonuçlar, anlama yetisinin taşıdığı şu ya da
bu saçmalığın, kafasını dilin sınırlarına toslamaktan edindiği ufak ya-
ra-berenin bulunup ortaya çıkarılmasıdır. Bunlar, bu yara-bere, bu bu-
luşların değerini gösterir bize.

120. Dil (sözcük, tümce, v.b.) üzerine konuştuğumda, hergünkü di-
li konuşmak zorundayım. Bu dil bizim söylemek istediklerimiz için öyle
fazlaca kaba, maddesel mi? **Peki, bir başkası nasıl kurulabilir ki?** —Ve
amma da garip, bizimkiyle herhangi birşey yapabilmemiz!

Dille ilgili açıklamalarımda, zaten bütün dili (ama öyle ön-hazırlık
olan, geçici bir dili değil) kullanmam gerektiği, dil üzerine zaten ancak
dışsal birşeyler ortaya koyabileceğimi gösterir.

Peki ama, nasıl olur da böylesi irdelemeler bizi doyurabilir? —Eh,
senin sorularının kendileri de zaten bu dil içinde biçimlenmişlerdi; bu
dil içinde dilegetirilmek zorundaydılar, tabii ortada sorulacak birşey
varsa!

Ve endişelerin de yanlış-anlamalardır.

Soruların sözcüklere yönelik; öyleyse ben de sözcükler üzerine ko-
nuşmak zorundayım.

Denir ki,: Önemli olan sözcük değil, onun imlemidir; ve bu denir-
ken de imlem, sözcük türünden birşey ama sözcükten ayrı birşey olarak
düşünülür. Sözcük, burada, imlem orada. Para, ve onunla satın alınabi-
lecek inek. (Oysa ters taraftan : para, ve kullanılabildiği yerler.)

121. Şu kanı oluşabilir : Felsefe, “felsefe” sözcüğünün kullanımın-
dan söz etmeğe başlayınca, ikinci dereceden bir felsefe varolmalıdır.
Ama öyle değil; durum imlâ kurallarındaki gibidir —bunlar “imlâ” söz-
cüğünü de ele alırlar, ama bu yüzden ikinci derecede imlâ kuralları ol-
mazlar.

122. Anlama yoksunluğumuzun ana kaynaklarından biri, sözcükle-
rimizin kullanımını **genişlemesine göremememizdir**. —Dilbilgimizin ge-
nişliği yoktur. —Genişlemesine bir bakış açısı, ‘bağlantıları görmemiz’-
den oluşan bir anlayışa aracılık eder. Bu yüzden **ara-öğeleri** bulmak ve
kurmak önemlidir.

Genişlemesine bakış açısı kavramı bizim için temel bir önem taşır.

Bu, bizim bakış açımızı niteler, bizim şeyleri görüş tarzımızı. (Bu bir 'dünyagörüşü' müdür?)

123. Bir felsefe sorununun biçimi şöyledir : “Yolumu bulamıyorum.”

124. Felsefe, dilin sahici kullanımına hiçbir biçimde karışamaz, sonunda, ancak, betimleyebilir onu.

Çünkü onu temellendiremez de.

Herşeyi olduğu gibi bırakır.

Matematiği de olduğu gibi bırakır, ve hiçbir matematiksel buluş da felsefeyi ilerletemez. “Matematiksel mantığın önemli bir sorunu”, bizim için, bütün öteki sorunları gibi matematiğin bir sorunudur.

125. Çelişmeyi bir matematiksel, mantıksal-matematiksel buluşla çözmek felsefenin işi değildir. Tersine, matematiğin bizi huzursuz eden durumunu, çelişmeden **önceki** durumunu, genişlemesine görünür kılmaktır. (Ve bunu yapmakla da kişi bir zorluktan kaçıyor falan değildir.)

Buradaki temel olgu şu : Bir oyun için kurallar, bir teknik belirleyip koyuyoruz ve kuralları izlediğimizde de, işin sandığımız gibi yürümediğini görüyoruz. Yani, sanki, kendi kurallarımıza dolaşıyoruz.

Bu, kendi kurallarımıza dolaşmamız da, anlamak, yani genişlemesine görmek istediğimiz şeyin ta kendisi.

Bu, bizim kastetme kavramımıza ışık tutuyor. Çünkü, bu durumlar, bizim kastettiğimizden, öngördüğümüzden başka biçimlerde ortaya çıkıyor. İşte, örneğin çelişme ortaya çıkınca da, deriz ki, “bunu böyle kastetmemiştim.”

Çelişmenin genel-toplumsal konumu, ya da toplu yaşanan dünya içindeki yeri : felsefe sorunu olan budur.

126. Felsefe herşeyi yalnızca ortaya koyar ve hiçbirşeyi ne açıklar ne de herhangi bir sonuç çıkarır. —Herşey açıkça ortada olduğuna göre, açıklanacak hiçbir şey de yok. Çünkü, öyle gizli falan duran birşey, bizi ilgilendirmez.

“Felsefe” adı, bütün yeni keşif ve icatlardan **önce** olanaklı olan birşeye de takılabilir.

127. Filozofun işi, belirli bir amaca yönelik anımsatmalar biraraya **getirmektir**.

128. Kişi felsefede ortaya **tezler** atmaya kalkışsaydı, bunlar hiçbir zaman tartışılma olanağı bulamazdı, çünkü herkes bunlarla hemfikir olurdu.

129. Şeylerin bizim için en önemli olan yanları, yakınlıkları ve gündeliklikleri yüzünden saklı durur. (Kişi bunları farkedemez, —çünkü hep gözünün önündedirler.) İnsanın araştırmalarının sahici temeli, aklının ucundan bile geçmez. Meğer ki **tam da bu** bir kez olsa aklından geçse. —Bu da şu demek : bir kez görülünce aklımıza durgunluk veren, aklımızın ucundan bile geçmez.

130. Bizim açık ve yalın dil-oyunlarımız, dilin gelecekteki bir düzenlenişi için ön-çalışmalar değildir, —sanki, sürtünme ve hava direncini hesaba katmayan ilk yaklaşıklıklar. Tersine, dil-oyunları, benzerlikleri ve benzersizlikleri yoluyla dilimizin bağlantılarına ışık getirecek **karşılaştırma nesneleri** olarak vardırırlar orada.

131. Çünkü savlarımızın haksız ya da boş olmasından ancak bu yolla; örneği, ne ise o olarak, yani karşılaştırma nesnesi olarak —sanki ölçü olarak— ortaya koymakla, kaçınabiliriz; gerçeklikte bir karşılığı bulunması zorunlu önyargı olarak değil. (Felsefe yaparken içine kolayca düştüğümüz dogmatiklik.)

132. Dilin kullanımı konusundaki bilgimizde bir düzen kurmak istiyoruz : belirli bir amaca yönelik bir düzen; olanaklı birçok düzenden biri; **tek** düzen değil. Bu amaç için, hep, alışılmış dil biçimlerimizin kolayca görmezlikten geldiği farklılıkları **vurgulayacağız**. Bu yolla, sanki ödevimizi dili yeniden düzenlemek olarak anlıyoruz gibi bir görünüm ortaya çıkabilir.

Böylesine bir yeniden düzenleme, belirli pratik amaçlar için; pratik kullanımda yanlış anlamaları önlemek için terminolojimizin düzeltilmesi, pekâlâ olanaklıdır. Ama bu gibi durumlar, bizim söz konusu ettiğimiz durumlar değil. Bizi uğraştıran karışıklıklar, sanki, dil boşa çalışırken ortaya çıkar, iş görürken değil.

133. Sözcüklerimizin uygulanmasının kurallar dizgesini işitilmiş biçimde inceltmek ya da yetkinleştirmek değil istediğimiz.

Çünkü elde etmek için çabaladığımız açıklık, gene de **tam** bir açıktır. Ama bu, sadece, felsefe sorunları **tamamiyle** yok olmalı, anlamına gelir.

Sahici buluş, bana, istediğim an felsefe yapmayı kesme yeteneğini kazandırandır. —Felsefeyi huzura kavuşturan; ki artık **kendi kendine**

sorun kıldığı sorunlar ona azap vermesin. —Bunun yerine, örneklerle bir yöntem gösteriliyor, ve bu örnekler dizisini de kişi kesebilir. —Çözülen, sorunlardır (giderilen, zorluklar), **tek bir** sorun değil.

Felsefenin **tek bir** yöntemi yoktur, ama tabii, yöntemleri vardır, san-ki çeşitli tedavi yöntemleri gibi.

Çevirenin notları

Wittgenstein'in yukarıda çevirisi verilen iki parçası, ikinci başyapıtı olan **Philosophische Untersuchungen (Felsefe Soruşturmaları)**ndan seçilmiştir. Düşünürün (I. Kısım'ın) tamamlayarak Önsöz'üne Ocak 1945 tarihini attığı bu kitabı, ilk kez, öğrencileri Anscombe ve Rhees, Wittgenstein'in ölümünden sonra, 1953 yılında yayımlamışlardır (**Basıl Blackweli /Oxford**).

Bu iki parçayı, kendi 'uydurduğum' başlıktan anlaşılacağı gibi, "dil-oyunu" ve "felsefe" üzerine yoğunlaştıklarından dolayı seçtim. Kitabın başlarında yer alan (numaraları aynen tutulan) bu bölümler, toplam 693 bölüm numaralı kitabın (I. Kısım'nın) ancak bir 'fikri'ni verebilecek kadardır.

Görülebileceği gibi, bu bölümlerde Wittgenstein kendi ilk yapıtı **Tractatus**'un yaklaşım biçimini eleştirmekte, oradaki yöntemine karşıt bir yöntem geliştirmektedir. Bu, kendi 'eski' anlayışı, "sen" kipinde "konuşan öteki"nde dilediği. Böylelikle, kitabın yazılış biçimi de, "karşılıklı felsefe yapma oyunu"na bir örnek oluyor...

Kitabın bütünü çevrilseydi başka türlü bir çeviri yapısı oluşturmak gerekirdi; buradaki çeviri, parçaların **bu kadarıyla** anlaşılabilmesi için, yalnızca **bu kadarının** okunacağı göz önünde tutularak yapılmıştır.

Wittgenstein'in ne ölçüde bir dil ustası olduğu, burada bir **ucundan** bile gözükebiliyorsa, çeviri başarısız sayılmayabilir.

Aşağıda, bölüm numarası vererek, okumaya yardımcı olabilecek bazı noktaları belirtiyorum:—

65.v.d.'nda, yerine göre "bağlantılılık" ve "akraba/lık" diye çevirdiğim, aslında aynı sözcüktür : "**Verwand/schaft**". Bir "aile"nin üyeleri arasındaki "kan bağları", onları "akraba" yapan şeydir.

Burada "kılıkırkıyarma'lar" dediğim "**Betrachtungen**", "incelemeler", "araştırmalar" gibi anlamlara gelir. "Gözden geçirmek" gibi bir anlama gelen bir fiilden türeyen sözcüğü, aşağıda "bakış açısı" olarak da çeviriyorum.

66.v.d.'nda "çizgi" olarak (fazlaca 'lafzi') çevirdiğim "**Zug/Züge**", "yüz çizgileri"ndeki gibi, bir nesneye özellik veren şeyler anlamına gelir— "yüz hatları"...

69.-70. (ve ileride, **106-107**) arasında, iki çizgiyle verilen bölümler, Wittgenstein'ın küçük kağıt parçalarına yazarak iki sayfa arasına koyduğu metinlerdir. Yayıncılar, bunları, ilgili oldukları sayfanın diplerine koymuşlar; ben, o sayfadaki (ilgili gördüğüm) bir parçadan sonra kaymayı yeğledim.

72. "Azür" karşılığını verdiğim "**Ocker**", aslında sarımsak bir kahverengi tonudur. Burada önemli olan, az bilinen ve adı açıklayıcı olmayan bir renktir.

73.v.d. "Zihindeki örnek", bir şey için "verilen" "örnek" (aşağıda, yine "örnek" diye çevirilen, "oyun" kökünden türeyen "**Beispiel**") değil, bir şeyin "örneği olma", "ona bakılarak yapılacağı şey" anlamında ("**Muster**"). Bunun için, terzilerin kullandıkları "patron"lar, ya da Platon'un "ide"leri düşünülebilir. Bkz. aşağıdaki not.

103.v.d.'nda "ideal" ve "ide"yi asıllarıyla tutuyorum; bu sözcükler, hem Platon'a gönderide bulunuyor, hem de **Tractatus**'un temelinde yatan anlayışa...

106.107. arasında koyduğum, aslı İngilizce olan alıntı, Kimyacı Faraday'ın **Bir Mumun Kimyasal Tarihi** adlı bir metninden bir tümce veriyor: "Su, tek bir kendine özgü şeydir— hiç değişmez." ("Kendine özgü" diye çevirdiğim "**individual**", kökü bakımından "bölünmezlik"ten gelir, "birey" olan, "başkalarına benzemeyen, ayrı duran" gibi anlamlar taşır.)

108. "Fizikalizm", 'fiziksel nesne'lerin 'algılanan' niteliklerinden hareketle, bir 'dünya betimlemesi' elde edilebileceğini söyleyen felsefe anlayışıdır.

110. "Eşi-menendi bulunmaz": "**Einzigartiges**" —"tek-seferlik", "benzeri olmayan" anlamında, ama "harika/şahane" gibi yan-anlamlarla...

"Dilbilgisi": "**Grammatik/grammatisch**"

"Tutku": "**Pathos**" —"yoğun duygusallık" anlamında.

111. "Fıkra": "**Witz**", "espri" de olabilir.

114. Log. Phil. Abh.: **Tractatus Logico-Philosophicus**'un, ilk, Almanca adının kısaltılmış biçimi: **Logisch-Philosophische Abhandlung**.

118. “Yıkma” : Wittgenstein, başka bir metninde, felsefe yaparken sürekli “yıkıyorum, yıkıyorum” sözcüklerinin bir melodi gibi aklından geçtiğini yazar.

121. “İmlâ” : **“Rechtschreiblehre”** —“doğruyazımöğretisi”! Burada önemli olan, “İmlâ”nın kendisinin imlâsı zor bir sözcük olması.

123. Wittgenstein’in “Felsefe sorusunun biçimi”, **“Ich kenne mich nicht aus”**, şu biçimlerde de çevrilebilir: “Buraları tanımıyorum”; “Buraların yabancıyım” ya da —Çıkış yolunu bilmiyorum”; “Çıkar yol bulamıyorum” ya da “Ne yapacağımı bilemiyorum”— “Takıldım kaldım”...

125. “Çelişme” : Russell’in çeşitli mantıksal- felsefi çalışmalarına yolaçan, matematikte ortaya çıkan “paradoks”lara gönderide bulunuyor.

“Toplumsal”: **“bürgerlich”**. Bu sözcük, “burjuva”nın kaynak anlamında, genel olarak ‘şehirleşme’ olgusuna ve insanların aynı mekanda birlikte yaşamalarına (“medeniyet”e) gönderide bulunur.

130. “Yaklaşıklıklar” (**“Annaeherungen”**) : Bilimde, gerçek koşullardan soyutlanmış, “yaklaşık” olarak yapılan hesaplamaların sonuçları.

132. “Dil boşta çalışırken” : bir motorun “rölanti” durumuna gönderide bulunuyor.

133. “Felsefeyi huzura kavuşturan” : **“zur Ruhe bringen”**, “huzur veren”, “rahatlatan”, “ferahlatan” anlamında —metin boyunca “huzursuzluk” olarak çevirdiğim **“Beunruhigung”**la aynı kökten...

Çeviren : Oruç ARUOBA

BİR OYUN ÜTOPYASI

“İnsan, arzulanabilir, iyi ve kusursuz olan ile yalnızca ciddi olabilir; ama, güzel olan ile oynar... İnsan, yalnızca oynadığı zaman tam bir insan varlığıdır.”

Friedrich SCHILLER

“İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar” XIV. Mektup

Niçin “ütopya” ? Schiller’in, “İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar”ında ortaya koyduğu “oyun kuramı”nı serimlemek amacını güden bu yazıya, estetik, etik ve politika ile ilgili başlıklar da bulunabilir-di belki. Ama, varlığını bu üç felsefi disiplinin karşılıklı oyununa borçlu olan bu kuramı, bunlardan herhangi birine indirgemek, yalnızca, onun içermelerinin anlaşılmaz kılınmasıyla sonuçlanabilir. O estetikdir, çünkü sanat etkinliğinin içinden konuşur; etikdir, çünkü insanın, bozulduğunu varsaydığı etik tamlığını yeniden kurmayı sorun edinir; politiktir, çünkü insan toplumunun içine düştüğü özgürlük durumuna politik bir seçenek oluşturacaktır. Tümünün üzerinde, kuram, ütopyan bir kimlik taşır: İnsanın, sanatsal etkinlik içersinde güzel olan ile oynayarak, veri olanı dönüştüreceği, kendisine oyuncu bir etik tamlık, topluma da oyuncu bir özgürlük vereceği, yani yasaları “oyun”un yasalarıyla denk düşen yeni bir uygarlık yaratacağı bir “oyun ütopyası”nı kurmaya yönelir...

İlkin, Schiller’in içinde dolaştığı kuramsal labirentin çizgilerini kabaca belirlemekte yarar var. Kant, ilk iki “Eleştiri”sini yayınladığında, ortaya, birbirleriyle nasıl tutarlı bir birlik kurabilecekleri henüz yeterince açık olmayan bir dizi ikilik çıkmıştı: nesne-özne; bilme-arzulama; kuramsal akıl-pratik akıl vb. Yani, Kant sisteminde, kuramsal felsefe ile moral felsefe, dolayısıyla, onların konuları olan doğa alanı ile özgürlük alanı arasında bir uçurum beliriyordu. İlkinde nesneler, anlık tarafın-

dan, görü'de, fenomenler olarak bilinirken, ikincisinde, kuramsal akıl tarafından, görüden bağımsız bir biçimde, kendinde şeyler olarak düşünüyorlardı. Bu iki alan birbirlerine indirgenemeyeceğine göre, aralarında bir çelişkiden söz etmek olanaklıydı. Ama, Kant'ın düşüncesinin tutarlı bir sistem oluşturabilmesi için, bilginin konusu olan duyulabilir şeylerle, düşüncenin konusu olan duyularüstü dünya arasında **gerçek** bir bağın olması gerekiyordu. Bu iki alanın ayırtürdenliği, onlar üzerinde işgören nedensellik ve amaçsallık yasalarının indirgenemezliği, öznenin otonomisinin nedensel bir belirlemeye uğrayamayacağını, yoksa öznenin özgür olamayacağını bildiriyordu. Öte yandan, öznenin, kendi otonomisini yitirmeksizin, nesnel gerçeklik içinde **gerçek** bir "etki"sinin olması gerekiyordu. Yani, öznenin moral eylemi, duyularüstü yasalara göre iş görmekle birlikte, duyulabilir dünyada gerçekleşmeliydi.

1790'da basılan, Kant'ın kendi sistemini bütünleyeceğini düşündüğü, "Yargıyetisinin Eleştirisi" bu sorunu çözmeyi amaçlıyordu: Özgürlük kavramı, duyular dünyasında, kendi yasalarının ona yüklediği şeyi gerçekleştirmelidir. Böyle bir geçişliliğin temel koşulu ise, iki alanın yasalarının, yani nedensellik ve amaçsallık yasalarının birbirlerine ters düşmemesidir. Akıl bu geçişliliği onaylamak zorundadır, yoksa, öznenin yaşadığı dünyayı anlamlandırması olanaklı olmayacaktır.

Nedensellik ve amaçsallığın uzlaşımını Yargıyetisi sağlayacaktır. Kant, insanda, üç temel yeti ayırdeder: 1. Bilme yetkisi; 2. Haz ve acı duygusu; 3. Arzulama yetisi. Bilme yetisine anlık, arzulama yetisine akıl, a priori olarak yasalarını verir. Haz ve acı duygusuna a priori olarak yasalarını veren, yargıdır. Nasıl, haz ve acı duygusu bilme ve arzulama yetileri arasında bulunuyorsa, yargıyetisi de anlık ve akıl arasındadır. Kant'ın ifadesiyle, "tikel olanı tümel olanda içerilmiş bulunan birşey olarak düşünme yetisi", yani yargıyetisi, diğer iki temel yetiyi birbirlerine dolayımalar.

Doğada, anlığın a priori yasalarınca belirlenmemiş birçok yasa vardır. Bu olumsal yasaların "yasa" olarak bilinebilmeleri için, bizim tarafımızdan, "çeşitliliğin birliği" ilkesi altında değerlendirilmeleri gerekmektedir. Böylece, farklı türde bir amaçsallık anlayışına ulaşırız: Özel ampirik doğa yasaları, her ne kadar mekanizmin koşullarına uyuyorlarsa da, bu yasaların oluşturduğu sistemi anlamak için amaçsallık düşüncesi gereklidir. Yani, doğa yasalarını da, sanki onlar üstün bir zeka tarafından düzenlenmişlercesine anlamalıyız. İşte bu amaçsallık yargısı, doğal ve moral amaçsallık arasında bir dolayım işlevini yerine getirmektedir ve "Yargıyetisinin Eleştirisi" bu yargının koşullarını belirler.

Amaçsallık yargısının iki türü vardır: estetik ve teleolojik. Nesneye ilişkin verdiğimiz estetik yargı, haz duygusundan önce gelir ve onu belirler. Çünkü bu yargıda, biz, imgelemimiz ve anlığımız, duyu yetilerimiz ve entellektüel yetilerimiz arasında, herkes için geçerli olması gereken ve bu nedenle iletilebilir olan, kavramlara dayalı olmayan bir **uyumu** deneyimleriz. “Doğada güzel olan”, insanın kurduğu birşey değil, nesne ile özne arasında gerçekleşen kendiliğinden uyumun ürünüdür. Duyumsallık, estetik imgelem içinde, nesnel bir düzenin tümel geçerlilik taşıyan kategorilerini, yani “amaçsız amaçlılık” ve “yasasız yasallık” kategorilerini kurar. İlki güzelin, ikincisi özgürlüğün yapısını belirler. Kant’a göre, nesne, amaçsız amaçlılık içersinde, yani saf formunda algılandığı zaman güzeldir. Bu algılama, her tür çıkar ve ilgiden bağımsızdır; “imgelemin özgür oyunu”nun sonucudur. Estetik yargıyetisi, “haz ya da acı duygusuyla ilişkisi içinde, kurucu bir ilkedir. Uyumları bu hazzın kaynağını oluşturan bilgi yetilerinin işleyişindeki kendiliğindenlik, bu kavramı (doğanın amaçlılığı kavramını) doğanın ve özgürlüğün kavramsal alanları arasında aracı bir bağ kılar..., çünkü bu kendiliğindenlik tinin moral duyguya yatkınlığını, geliştirir.” (1). İmgelemin oyunu, öznenin, kendileri özgür olan yasalar altında, nesneyi özgürce deneyimleyebilmesini olanaklı kılar.

Schiller’in, “Yargıyetisinin Eleştirisi”nin yoğun etkisi altında yazdığı, “İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar”ı, yukarıda değinilen doğa alanı ile özgürlük alanı arasındaki uçurumu, Batı uygarlığının temel sorunu olarak ele alır ve bu sorunu çözebilecek bir dizi seçenek geliştirir. Akıl ve duyu yetileri arasındaki eşitsiz gelişme, hem bir tür varlığı hem de bir birey olarak insanın tinsel uyumunu yıkmış; onu, ilkin etik bir parçalanmışlığa, sonra da politik bir özgürsüzlük ortamına götürmüştür. “Çağın güretilü pazar alanı”nda, Yararlılık’tan başka put tanımaz olmuştur Batılı.

“Daha fazla özgürlük” getireceği söylenen giyotin tıslamalarının yeri göğü tuttuğu 1793-1794 kışında, Kant’ın ilkelerini koyduğu “Eleştirel Felsefe”den yeni bir uygarlık anlayışı çıkartacak “bir başka söylem”in temellerini atmaya koyulur Schiller: “Daha çok hazza ilişkin olan bu konunun, zamanımızın gereksinimlerine fazla yabancı olmadığı ve gerçekten de, politik sorunun en son çözümü için, tam da estetik sorunu ele almak zorunda olduğumuz, çünkü Özgürlük’e Güzellik yoluyla ulaştığımız konusunda, sizi ikna ettiğimi umarım.” (2).

Schiller’e göre, duyumsallık ve akıl, onlardan herhangi birini temel olarak açıklayan düşünceler, gerçek bir özgürlük getirecek olan “insan varlığının tam uyumu” konusunda yeterli bir yorum getirememişlerdir.

Yalnızca Kant, transandantal yöntemiyle, böyle bir uyumu çözümleme yoluna gitmiş, ama bunu tümüyle formel bir biçimde yapmıştır. Bu durumda, ne salt duyu ne de salt akıl temeline indirgenemeyecek bir disiplin, yani Estetik dolayımıyla, çatışan yetileri uzlaştırmak, ama bunu içerikli bir biçimde, yani “veri olandan farklı bir yaşama tarzı”nın temellerini ortaya koyacak bir biçimde yapmak gerekir. Schiller’in yapıtı, “estetik yargı yetisi”ni merkeze alarak, onu içerikli kılmak amacını güder. Ama, bu anlamlandırma çabası, yapıtın, Kant’ın koyduğu sınırları aşmasını, buradan, “özgürlük”ü duyulur dünyada gerçekleştirmeyi amaç edinen bir ütopyaya açılmasını da koşullar.

Yapıt, üçlü sentez yönteminin kusursuz örneklerinden birini verir. İnsan varoluşunun iki kutupsal boyutu arasındaki uzlaşmazlık, bir ikili kavramlar dizisiyle çözümlenir: duyumsallık - akıl; madde - form (tin); doğa - özgürlük; tikel - tümel; salt güç - yasa; koşul - kişi; çeşitlilik - birlik; oluş - varlık; gerçeklik - formellik (gereklilik); alıcılık - belirleyicilik; değişim - özdeşlik; eğilim - ödev; sezgi - soyutlama vb... Bu karşıt kavramlar, uzlaştırılması gereken iki çatışmalı temel boyutun yayılım alanını belirler. Bu iki alan kendi başlarına uyumlu bir birlik kuramadıklarına göre, onları, ne birine ne de ötekine indirgenemeyecek bir üçüncü alandan geçerek dolayımlemek gerekir.

Salt doğa kendi başına değersizdir. Uygarlık, aklın doğa üzerindeki egemenliğiyle, fizik zorlamadan yasalı bir özgürlüğe geçilerek kurulabilmiştir. Akıl birlik ister, doğa çeşitlilik. “Çeşitliliğin birliği”ne geçiş aşamasında, insan yetilerinin bir “doğal uyum” anı yaşanmıştır. Schiller için bu an, Grek Uygarlığı’dır. Grekler, ilkeleriyle duygularını uzlaştırarak, “imgelemin gençliği” ile “aklın insansallığı” arasında salınan bir özgürlüğü deneyimleyebilmişlerdir. Ama, yetilerin yanlış kullanımı sonucu, akıl duyumsallığı egemenliği altına almış ve “kutsal uyum” bozulmuştur. Duygunun ilke üzerindeki egemenliği (“yabanıl insan”) ile ilkenin duyguyu yıkışı (“barbar insan”) arasında, geçici bir bütünlük anıdır Grekler. “... Eğlence emekten, araç amaçtan, çaba ödülünden koparılmıştır. Bütünün bir tek küçük parçasına sonsuz olarak prangalanan insan, kendisini yalnızca bir parça olarak biçimlendirebilir; sürekli, döndürdüğü çarkın tekdüze uğultusunu duymaktan, varlığının uyumunu asla geliştiremez ve doğasında yatan insana biçim verecek yerde, uğraşının, biliminin basit bir örneği durumuna gelir.” (3). Bu yabancılaşıma (yoksa, “şeyleşme” mi demeli?), diğer bilmeyöntemlerinin, yani anlık ve aklın yanında, imgelemin aşağılanması ve tutuklanmasıyla sonuçlanır. Schiller’in rasyonalizm eleştirisinin önerisi bellidir: Bu bağımlılık ortadan kaldırılmalı, akıl duyumsal, duyumsal olan da akılsal kılınmalı ve bunu imgelem yapmalıdır.

İmgelemin özgürlüğü konusunda direngen olan bu kuramda, Sanat'ın merkezi rolü ortadadır. Sanatçı çağına yabancısıdır; konusunu çağından alır, ama formu bütün zamanların ötesinden, Mutlak'tan gelir. Sanatçı, olanaklı ile zorunlunun birliğinden ürettiği İdeal'i, "imgeleminin oyunu"yla, tüm duyusal ve tinsel formlarında açığa vurur ve onu zamanın sonsuzluğuna yansıtır. Dolayısıyla, uyum ve özgürlüğün koşul olacağı yeni uygarlığın mimarı, sanatçı olacaktır.

Şimdi, sistemin canalcı noktasına, "itiler kuramı"na ilerlemek gerekiyor: İnsan, "... zamanı varlığa getirdiğinde, değişimsizlikle değişimi, kendi Ben'inin sonsuz birliğiyle Dünya'nın çokyönlü çeşitliliğini yüzleştirdiğinde, forma gerçeklik verir. O, zamanı tekrar yıktığında, değişim içindeki kalıcılığı onayladığında ve Dünya'nın çokyönlü çeşitliliğini kendi Ben'inin birliğine bağımlı kıldığında, maddeye form verir." (4). İnsanın duyusal/akılsal doğasının iki temel yasası vardır: Mutlak gerçeklik - mutlak formellik... Bu yasalarla uygunluk içersinde, o, içindeki herşeyi dışlaştırmalı ve dışındaki herşeye form vermelidir.

İnsan doğasının karşıt alanlarında yöneticiliği üstlenen iki temel iti vardır: Duyusal-iti (Stofftrieb -ki, "materyal-iti" olarak da adlandırılabilir.) ve form-itisi (Formtrieb -ya da "aklın çekimi")... Duyusal-iti, değişimin süregitmesini, zamanın içerik kazanmasını ve insanın maddeye geri dönmesini ister; kaynağı tüm fiziksel varoluş alanıdır. Bu iti, insanın potansiyellerini uyandırır, ama tam bir doyumu olanaksız kılar. Form-itisi, insanın mutlak varoluşundan, akılsal doğasından kaynaklanır ve tezahürlerinin (manifestation) çeşitliliğini uyuma getirmek için insana özgürlük vermek amacındadır. Onu "Kişi" kılar, zaman ve değişimi ortadan kaldırır. Form-itisi ile birlikte, bireyler olmaktan çıkıp, türler haline geliriz. Duyusal-iti, tekil, sonlu ve duyu izlenimleriyle yüklüdür; form-itisi, evrensel, tümel, sonsuz ve gereklilikle dolu. Form-itisi, insanı bir nicelik biriminden bir ideler birliğine yükseltir.

Schiller, iki itiyeye de ayrıcalık tanımaz; çünkü, insan doğasının uyuşumu bu kökten karşıtlıkça bozulmaktadır. Bu itiler kendi alanlarında kalıp, birbirlerini destekledikleri sürece sorun yoktur; ama, Batı uygarlığının tarihi boyunca yanlış kullanılmışlar ve sonuç, duyusal-itinin form-itisine bağımlılığı olmuştur. Oysa, Mutlak olan hiçbir sınırlamanın kaynağını oluşturmaz; özgürlük zamana bağımlı olamaz. Bu durumda, her iki itiyeye de eşit hak tanımak, ikisi arasında bir geçişlilik kurmak zorunludur. Eğer insan, duyunun akla tecavüzüne izin verirse, asla kendisi olamaz; akıl duyuyu boğarsa, asla başka birşey haline gelemez; her iki durumda da varoluşunun gereğini yerine getiremez. İki iti karşılıklı ola-

rak sınırlanmalı ve özgürleştirilmelidir. Bu, Kültürün ikili görevidir;       kültür, bu iki itinin bileşimi ve etkileşimiyle kurulur.

 ki iti arasında karşılıklı ilişki koşulu, bir “     ” itiyi görünür kılar: **Oyun-itisi** (Spieltrieb)... (5). “Oyun-itisi, zamanı **zaman içinde** yıkmaya, mutlak varlıkla olu u,  zde likle değişimi uzla tırmaya yönelecektir.” (6). Özgürlüğün olanaklı olması için, kalıcı doyumun yazgısal düşmanı zamanın kesintiye uğratılması gerekmektedir.

Duyusal-iti, tin üzerinde, doğa yasaları gereği (fizik gereklilik) bir kısıtlama uygular; form-itisi bunu, aklın yasaları gereği (moral gereklilik) yapar. Diğer ikisinin uyumlu bir biçimde i g rd    oyun-itisi, tine, aynı zamanda hem moral hem fiziksel bir kısıtlama uygular ve olumsuzsal ı ortadan kaldırarak, insanı hem moral hem de fiziksel olarak  zg rle tirir. Formel ve materyal e ilimlerimiz aynı anda doyurulur oyun-itisi tarafından; bunun sonucu ise formun maddeye, gerçekliğin forma, sokulmasıdır.

Duyusal-itinin nesnesi ya amdır; form-itisinininki ise form. “Oyun-itisinin nesnesi, genel bir  emada tasarımılanırsa, **yaşayan form** diye adlandırılabilir: fenomenin bütün estetik niteliklerini ve, tek sözcükle, terimin en geniş anlamında güzellik dediğimiz şeyi tasarımılamaya yaranan bir kavram.” (7). Transandantal zeminde, duyusal-iti ve form-itisi arasında bir ortak payda olarak oyun-itisi, akılsal bir geçerlilik de taşır;      , yalnızca, gerçeklik ile form, edilginlik ile etkinlik birliği, insan doğası kavramını tamamlar ve özgürlüğü olanaklı kılar.  zg rl    götüren yol, ‘oyun-itisinin edimlerinden ve onun nesnesi olan g zelli ten geçer.

Oyun kavramının, Schiller’in sisteminde nasıl i g rd   n  açıklamak için,  u önemli paragrafı olduğu gibi aktarmak yararlı olabilir: “Materyal iti, formel iti gibi, isteklerinde tümüyle **ciddidir**;      , bilgi alanında, ilki gerçeklikle, ikincisi şeylerin gereklili iyle ilgilenir; eylem alanında ise, ilki yaşamın korunmasına, ikincisi de erlili in sürdürülmesine yönelir: bu yüzden, her ikisinin yönelimi de, hakikat ve k rs rs zlu a doğrudur. Ama yaşam, insan de erlili i i e karı tı ında, daha az önemli hale gelir ve görev, eğilim onun çabasını yüklendiğinde, bir kısıtlama olmaktan çıkar; benzer bir biçimde, tinimiz, şeylerin gerçekliğini, ya da materyal hakikati daha büyük bir  zg rl  k ve sakinlikle onaylar,       bu sonuncusu, formel hakikat, ya da gereklilik yasasıyla rastla mı tır; ve tinimiz, sezginin dolayısızlı ı soyutlamaya eşlik edebildiği için, artık soyutlamayla kısıtlanmı lı ı duymaz. Tek sözcükle: ideler ile bağlantıya girmekle, tüm gerçeklik ciddili ini yitirir,      

bu durumda **daha az önemli** hale gelir; ve gereklilik, duygu ile karşılaşarak, kendisini ciddiliğinden soyar, çünkü bu durumda o **hafifler.**" (8). Bu sürecin başında "ciddi olan" varsa, öteki ucu imgelemin yaratımının oyuncu "görünüş"üne (sûret; semblance; Schein) açılır. Bu, veri olan iki koşut ögenin (iki iti) sentaktik yapıları arasında tersine çevrilmiş bir ilişki konumlayarak, ikisini de kuşatan ve onların kendi başlarına başarmakta güçsüz oldukları bir uyumu kurma işlevini yüklenen bir üçüncü ögeye ulaşan, tipik bir üçlü sentez örneğidir.

Bu iti, ne "ile" oynayacaktır? O, ne "saf" oyundur, ne de empirik olarak açılabilir bir oyun. O, "yaşam" ve "form"un kendisiyle, özgürlüğün tezahürüyle oynar; kendi nesnesi üzerine kapanır: güzellik "ile" oynar. İnsan, varlığının uyumunda, bugüne dek "gerçeklik" diye adlandırılmış herşeyden, gereksinimden, yararlılıktan, fizik ve moral gereklilikten, baskı ve kısıtlamadan özgürleşerek, yalnızca güzellik ile, özgürlüğün kendisiyle oynayacaktır. Gereksinim duyacağı tek şey, "imgeleminin oyuncu görünüşü" olacaktır. Bu noktada, Kant'ın "imgelemin özgür oyunu" kavramı içerik kazanır. Çünkü, söz konusu "özgürlük", ancak "gerçeklik içersindeki özgürlük" olabilir. Eğer "gerçeklik" buna izin vermiyorsa, onu yıkmak gerekir. Nitekim, "yaşayan form" olarak güzel, form ile gerçekliği buluşturarak ikisini de kendileri olmaktan çıkaracak, onlara daha özgür bir içerik kazandıracaktır. Bu konum, algı ve duygu tarzımızda bir devrimi öngörür. İnsan, şimdiye dek gereksinim ve gereklilikce kısıtlanmış potansiyellerinin oyununa izin verecek ve kendisini "olması gerektiği gibi olmak özgürlüğü" içinde konumlayacaktır; bu da, "oynama özgürlüğü"nin ta kendisidir. Schiller, imgelemin oynama hakkı üzerinde direngendir. (9).

Bu direngenlik şu cesaretli ifadeye dek ulaşır: "İnsan, yalnızca, sözcüğün tam anlamında bir insan varlığı olduğu zaman oynar ve o, yalnızca oynadığı zaman tam bir insan varlığıdır" (10). Bu önerme, yalnızca Batı rasyonalizmi için şaşırtıcıdır; çünkü Grekler, zaten, yaşamları ve sanatlarında böyle bir oyuncululuğu deneyimlemişlerdi. Schiller'in önermesi gösterir ki, oyun, yalnızca karşıtları uzlaştırmakla, ya da sanatsal etkinliğin temelini kurmakla kalmaz, yaşamın kendisine (özellikle "sevi" adını verdiğimiz yaşantıya) de açılır.

Schiller, bu noktadan, "Estetik Devlet" üstkonumuna ilerler. Kendi başına bütünlük taşıyan tek konum, estetik konumdur. Potansiyellerini özgür bir biçimde geliştirmiş kişi (sanatçı), resim, heykel, müzik ve şiirde, imgeleminin oyunu dolayısıyla, özgürlüğü tenlendiren "görünüş"ler üreterek, bu "özgürlük"ün "burada ve şimdi" (hic et nunc) nasıl de-

neyimlenebileceğini gösterebilir. Bu, “oyun ütopyası”nın sınırlarına geldiğimizi de gösterir.

Özgür forma ulaşmış imgelem, özgür bir biçimde bağıntılanmış ideallerin oyunundan, “estetik oyun”a geçer. Estetik oyun, yararlılık, ilgi ve belirlenimden bağımsızdır. (11). “Güçlerin korkulu krallığı” ve “yasaların kutsal krallığı” arasında, estetik form verme yetisi (artık “form”dan, “saf form”u anlamalıyız), bir üçüncü krallığı, “oyun ve görünüşün sevinçli krallığı”nı kurar. İnsan, bu “estetik labirent”in koridorlarında, sürekli olarak, saf formla, görünüşle, kendi eğlenceli yansıısıyla, özgür bir oyun nesnesiyle karşılaşır: oynar ve seyreder (contemplation). “Özgürlüğü özgürlükle vermek, bu krallığın temel yasasıdır.” (12).

Schiller, veri olan özgürlük devleti içinde, böyle bir Estetik Görünüş Devleti’nin yavaş yavaş kurulabileceğini ve giderek, “oynama özgürlüğü”nün bütün topluma yayılabileceğini düşünüyordu. “Kültür”, bu tür bir “inşa” için verimli bir zemindi. Bireyler, “nasıl özgür bir yurttaş olunur” sorusunun, Rousseau’nun sorusunu yanıtını, sanatın “ayna”sında görebilirlerdi. Çünkü, özgürlük, içinde bulundukları durumun tam tersiydi.

Schiller’in ütopyası “gerçekleşmedi”. Böyle denilecektir, kuşkusuz. Doğrudur. Bu kuram, bütün ütopyalara ortak olan, hipotetik, a priori bir sistematizasyonun tipik örneğidir. Bir “doğal durum”dan (Grek Uygarlığı) hareketle “kötü uygarlık”ı aşarak, “daha özgür bir dünya”ya (oyuncul özgürlük, Estetik Devlet) ulaşmayı amaçlayan bu ütopya, kar-tezyen mantığın uyum idealinin tüm izlerini barındırır içinde (bu mantık, iç ve dış arasında, zaten, bir “uyum”u öngörmektedir). Schiller’in “doğal durum”u, gerçek Antik Yunan olmaktan çok, onsekizinci yüzyılda egemen olan, Winckelmann’ın bize sözünü ettiği, “mutlu ve tam Yunan” hipotezinden ibarettir. Sık sık yinelenen merkezi kavram, “özgürlük”, görülebileceği gibi, henüz, Kant sisteminin yüklediği formelliği taşıyan bir spekülasyondan başka birşey değildir. Kuramın en dikkate değer yanı, daha önce hiçbir zaman bu denli vurgulanmamış bir kavramı, “oyun”u, merkeze almasıdır. Kuramın “oyun” bağlamında yapılan Freudian okumaları, özellikle Frankfurt Okulu’nu derinden etkilemiştir. Ama, yine de, yüzyılımız insanına biraz “hantal” gelmektedir bu yaklaşım.

Şimdi, bütün bunları bir yana bırakalım; gözlerimizi kendi tepkilerimize çevirelim: Niçin, bize bir “Daha Değil”i sunan her ütopya’ya, “ama gerçekleşmedi, gerçekleştiremedi” yanıtıyla karşı çıkıyoruz? (13). Bu tepki, zamanımızın ortak-duyusunca biçimlendirilmiş bir önyargılar toplamının, kendisi gerçeklik dışı görünen bir “gerçeklik ilkesi”nin ürünü ola-

maz mı? Her ütopya, bu “gerçeklik” denilen şeyi yadsıma ile işe başla-
mıyor mu?

Henüz, bir başka açıdan düşünmek de olanaklıdır: Estetik imgelem, yine bu dünyadan türemiş, ama artık şiddet ve iktidar boyutunu içinde barındırmayan oyuncu bir nesne evreni yaratabilir (kuşkusuz, zorunlu değil, olumsal bir açı bu). Bu estetik/ütopyan dönüşüm, ilkin imgelem boyutunda olmalıdır. Çünkü, “burada ve şimdi” olmayanın, “Daha Değil”in duyusal varlığını yalnızca imgelem açığa vurabilir. Sürrealistlerin bildirdiği gibi, “imgelem haklarını geri istemektedir”. İmgelem, aynı zamanda, “şimdi olup bitene derhal bir son vermek” yolunda bir isteğin, belki de tek öznesidir. “İmgelemin özgür oyunu”yla yüklü eleştirel/ütopyan düşünme, daha önce boş arzu yatırımlarından başka birşey ifade etmezken, şimdi, diyalektik bir tersine çevrilmeye uğrar. Artık pratik düşünme, sistemin kendisine bir teslimiyeti ve sistemin iktidarından yana bir tanıklığı gösterirken, ütopyan düşünme, tersine, veri olandan niteliksel olarak farklı bir dünyanın olanağını yeniden canlandırır ve veri olanın hemen hemen tek “negasyon”u durumuna gelir. (14).

Açı, şu yada bu; bu kuram ile “oynamaya” değer mi? Sorular açık henüz...

NOTLAR /

- (1) I. Kant, **Critique of Judgement**, Introduction, IX, trans. J. H. Bernard, London, Macmillan, 1892, sf. 40-41. Ayrıca, Yargıyetsi'nin Kant sistemindeki rolü için bkz.: Herbert Marcuse, **Eros and Civilization**, Sphere, London, 1969, sf. 143-150.; Taylan Altuğ, “Kant Estetiğine Bir Bakış,” **Seminer**, S: 2/3, E. Ü. Edebiyat Fak. yay., Aralık 1983/Ocak 1984, İzmir, sf. 11-22.; Tülin Bumin, yayımlanmamış Estetik Ders Notları, E. Ü. Edebiyat Fak.
- (2) Friedrich Schiller, **On the Aesthetic Education of Man**, trans. E. M. Wilkinson-L. A. Willoughby, Oxford, 1967, II. Mektup/5. Paragraf.
- (3) Schiller, a. g. e., VI/7.
- (4) a. g. e., XI/8.
- (5) Burada “Oyun” ile sözkonusu edilen, daha sonra görülebileceği gibi, “doğal”, “fiziksel”, “materyal” değil, “estetik” bir oynama itilimidir. Bkz.: a. g. e., Glossary/“Trieb”, sf. 331. Ayrıca, bu kavram, Kant ve Schiller arasındaki geçişliliğin en önemli noktasıdır. Marbach'da, “Ulusal Schiller Müzesi”nde, “Yargıyetsinin Eleştirisi”nin, Schiller'in notlarıyla birlikte basılmış bir örneğindeki bir not, dikkat çekicidir. Aşağıdaki cümlelerde geçen “oyun” sözcüğünün altı çizilmiş ve sayfa kenarına, “değişme ya da hareket” notu düşülmüştür: “Duyuların (dolayısıyla iç duyular kadar dış duyuların da) konularıyla ilgili her form, ya canlı formdur (“gestalt”), ya oyundur; bu son durumda ise, ya canlı formların oyunudur (uzamda, mimik, dans), ya da algı-

ların oyunudur (zamanda)." Bu cümleler ve Schiller'in notları, birçok yorumcuya göre, sözkonusu "oyun-itisi" kavramının çatısını oluşturmuştur. Schiller, bu noktadan, Kant'ın "tinsel yetilerimizin özgür oyunu" kavramına (ki bu, güzelliğin içimizde uyandırdığı bir özgür oyundur, Kant'a göre) ilerler. Aşağıdaki cümlelerde, "canlandırma" teriminin altı çizilmiş ve açıkça, "amaçsız amaçlılık" kategorisi ile "özgürlük" kavramının, "oyun" bağlamındaki biraradalığına gönderilmiştir: "Estetik anlamda akıl, tinle canlandırılan ilke demektir. Ama bu ilkede tini canlandıran şey, canlandırmak için kullandığı malzeme (konu), iç yetileri amaca uygun bir biçimde harekete geçiren şeydir: yani öyle bir oyundur ki, kendiliğinden oynanır..." Bu bağlamda, estetiğe bağlı yargıyetisi ile moral yargıyetisi arasındaki benzerlik, Schiller için, "oyuncul özgürlük" anlayışını geliştirebileceği bir hareket noktası olacaktır. (Aktaran: Victor Hell, "Estetik ve Sanat Felsefesi, Schiller'in Mektuplarına Göre, Klasik Bir Nazariyenin Unsurları," **Tercüme (Schiller Özel Sayısı)**, S: 65/68.).

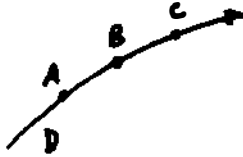
- (6) Schiller, a. g. e., XIV/3.
- (7) a. g. e., XV/2. "Genel bir şema" deyimi, dolaysız olarak, Kant'ın "transandantal şema"sından gelir ve "güzel" kavramının belirlenmesine yönelik çözümleme, Kant'ın "Yargıyetisinin Eleştirisi"nde giriştiği çözümlemeyi esinlenir.
- (8) a. g. e., XV/5.
- (9) Herbert Marcuse, bu kuramın bir özgürleşme olanağı içerdiğini vurgular. Oyun itisi ve imgelemin egemenliğindeki bir uygarlık, nesnel ve öznel dünyada baskı, şiddet ve yokluk bunalımının ortadan kalktığı bir tasarıdır O'na göre. Marcuse, kuramın Freudian bir okumasını yaparak, böyle bir uygarlıkta, "haz ilkesi"nin özgürlüğünden sözedilebileceğini, oyunitisinin, haz ve gerçeklik ilkeleri arasında bir uzlaşımı temsil ettiğini ileri sürer. Oyun, olgun uygarlığın bilinçli akılsallığı ile imgelemin, fantazyanın estetik hazla yüklü birliğidir. Bkz.: H. Marcuse, **Eros and Civilization**, "The Aesthetic Dimension" sf. 143-160.
- (10) Schiller, a. g. e., XV/9.
- (11) Kant'ın da, dolayım ögesi olarak, "ilgiden bağımsız bir estetik yargı"dan söz ettiğini anımsayalım. "Estetik Devlet"te betimlenen durum, açıkça, "amaçsız amaçlılık" ve "yasasız yasallık" kategorilerine gönderir.
- (12) a. g. e., XXVII/8.
- (13) Böyle bir tepkiye en güzel örneklerden biri, Lukacs'in Schiller ve Fourier eleştirisidir. Bkz.: Georg Lukacs, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics," **Writer and Critic**, trans. A. Kahn, Merlin Press, London, 1978.; **Estetik I**, çev. A. Cemal, Payel, İstanbul, 1978, sf. 200-201.
- (14) Bu tür bir yaklaşımı sergileyen Fredric Jameson, dikkate değer yapıtında, Frankfurt Okulu (özellikle Marcuse), Schiller ve Sürrealistler arasında, yukarıda sözkonusu edilen bağlamda, hayli ilginç bir bağıntı kurmaktadır. Buna göre: Schiller'in oyun ütopyası, Marcuse'nin negatif söylemi ve Sürrealistlerin kuramsal/pratik "eylem"leri, bir ve aynı idenin üç ayrı tarihsel anda tenlenmesidir; yani, her üçü de, benzeri bir "oyuncul özgürlük" anlayışını serimlerler... Bkz.: Fredric Jameson, **Marxism and Form**, "Schiller and Marcuse," Princeton University Press, New Jersey, 1974, sf. 83-116.

KURDUN OYUNU⁽¹⁾

(Kurt ve Kuzu) ⁽²⁾

I. Jean de la Fontaine'in daldığı bir düşünce

Yöntemler alanına yenilik getiren yapı kavramı cebir kökenlidir. Tanımı pekin bir yapı kavramı, bir ya da birçok işlem ve ilişkiyle donanmış ne sayısını ne de doğasını tam kestiremediğimiz öğeler topluluğunu belirtir. Öğelerin sayı ya da doğasını, işlemlerin yapısını belirlediğimizi farzedelim, söz konusu yapının modeli ortaya çıkar. Buna en basit örnek, kuşkusuz, düzenin yapısıdır. Bu yapı, bir düzen ilişkisiyle donatılmış öğeler topluluğunu belirtir. Tatalım ki, üzerinde üç noktanın A, B, C, sıralandığı ve belirli bir yöne okla imlenmiş bir D çizgisi olsun. Topluluğun öğelerini oluşturan bu üç nokta arasındaki düzen iliş-



kisi birbirine öncül ya da ardıl olabilir. A, C'nin öncülü olan B'nin öncülüdür. C'ye gelince, A'nın ardılı olan B'nin ardılıdır. Hemen görürüz ki, hiçbir nokta kendi başına ne öncüdür ne de ardıl. İlişki karşılıklı (réflexive) değildir. Öte yandan, A, B'nin öncülüysen, B'nin A'nın öncülü olması olanaksızdır. İlişki bakışımli (symétrique) değildir. Sonuç olarak, A, B'nin, B de C'nin öncülü olduğunda, A da C'nin öncülü olur. İlişki geçişli (transitive) dir. Bir düzen ilişkisi, karşılıklı ve bakışımli değil, geçişlidir. Bir 'düzen yapısı', (3) bu ilişkiyle donanmış bir bütündür. Çocuklara matematik düzeyindeki bu ön açıklamaları bağışlayınız. Şimdi, kırdaki bir dere kenarındayız, bütün bunları bir an için unutalım. Masalın son kelimesi dışında: Dâvanın biçimi. Bu terimin en azından iki anlamı var, hukuksal olanı ve sürecin etimolojik anlamı. Bir süreç, art arda ve birbirinin önü sıra gelişi kapsar. Bu bir düzendir. Burada öncelikle soru(n) olan hangisi: dâvanın biçimi mi, sürecin usul gereklerini bilmek

mi? Burada, biçim bir akıl (yürütme) dir, bir **ratio**'dur, bir bağıntıdır, bir ilişkidir.

A, B, C. Kurt, kuzu ve bir üçüncü: Kim? Kim ki seni bu denli cesur kılan? Kim? **Biri**, belki. Bu bana söylendi.

“En güçlü”nün akli (akıl yürütmesi), tam bir düzen ilişkisidir. A yalnızca kendisinden daha güçlü olabilirdi; A'nın B'den daha güçlü olması, B'nin A'dan daha güçlü olmasını ortadan kaldırır; A, B'den, B de C'den daha güçlüyse, bu A'nın C'den daha güçlü olması demektir. Mevcut hayvanlar bütünü içinde daha güçlü olmak, tam bir 'düzen yapısı'nı tanımlar. Bu ilk model, biyolojiktir diyelim. Bütün sorun, hemen, düzen içinde öncülü olmayan, yalnızca ardılı olan daha güçlüyü bulmağa dönüşür.

“Daha iyi” de bir düzen ilişkisidir. A, yalnızca kendisinden iyi olabilirdi; A'nın B'den iyi olması, B'nin A'dan daha iyi olmasını ortadan kaldırır; A, B'den, B de C'den daha iyi olduğunda, A, C'den daha iyidir. Düzen ilişkisinin bu ikinci modeli etiktir diyelim. Bütün sorun, hemen sonra, (düzen ilişkisinde) göreliden mutlağa geçmeğe, düzen içinde artık öncülü olmayan, yalnızca ardılı olan en iyiyi bulmağa dönüşür. Geçişimin etkisi, sürecin gidişindeki konuma olan gönderi burada tıkanır ve **her zaman** için sabitliğine ulaşılır. **-dir**'in, **-dır**'ın.. (4) kullanımı yapıdaki modellerin değişmezliğinden başka birşey belirtmediğinde, tanıtlama gereksinimi duymayız böylece. Bu, görülür, gösterilir, tanıtlanmaz, söz-konusu olan hep aynı süreçtir.

Duru bir su akıntısı farzedelim. Topoğrafyaya değgin bu üçüncü model de aynı yapıdadır. Akış yönünden yukarısına kadar, nokta nokta adlandırabildiğimiz tersine çevrilemez bir süreç sözkonusudur. Artık aksiyomları denetlemiyorum, kendilerinden çıkıyorlar: Hiçbir nokta kendinin yukarısında değildir ve yukarının yukarısı yine yukarısıdır, bu böylece sürer. Susuzluğun değil, açlığın buralara çektiği kurt, kendinin yirmi adım kadar altında, akıntıdan su içen kuzudan daha yukarıdadır. En uç noktalar, sol ve sağ, kaynak ve çayağzı.

Dördüncü olarak, tersine çevrilemez bir akıntı üzerinde bir nedensellik seyri gösterilebilir. Olası bir akıntıya kapılmadıkça, neden kendinden sonraki etkiden önce gelir. Üçüncü model, edimsel olanın sonuçtan çıktığı bir kesittir. İçeceğimi ne cüretle bulandırıyor sun? Kuzu yanıtlar: Neden sonucun yukarısında olduğundan, hiçbir durumda içeceğini bulandıramam. Burada bir tanıtlama saptanır. **Neden-etkiyle tanıtlama, bütün yapısal zincirin sadece özel bir modelidir.** Kuzu tanıtlar, La Fontaine gösterir. Bu düşünce bize Descartes'ı kanıtlamağa uygun:

Akılyürütmelerin düzeni, genel düzenin yerel bir şeklidir. Ve bu yargı sonsuzdur. Dahası, dâvanın sınırında kendinin olmak sorunu ortaya konulur.

Uzaysal bir kesit, bir sonuçlar zinciri üzerinde bir fenomen kurabiliriz. Geometri, cebir, fizik, gerçeğin kartezyen kuruluşlarıdır. Descartes, bu fenomenlerin en basitini R.F. Bourdin'e yazar: Tatalım ki bir sepet elma olsun. İçlerinden biri bozuksa, tersine çevrilemez, dönüşsüz bir seyirle çürümeyi çevresine yayar. Başka bir deyimle ve bazı kozmogonilere çelişik olarak, düzensiz karışım kopuşun, bulanıklık arılığın ardıdır. Bundan öğrendiğimiz kadarıyla, sözkonusu olan tersinirsiz termodinamiktir. Arılık zinciri ya da kopuş sonra bulanıklık veya karışım, 'düzen yapısı'nın fizik modelidir. Bu, bize göre, en güçlüünün ilişkisine eşbiçimlidir. Tersine çevrilmez bir dâva da en çok (maximale) enerji her zaman yukarıdadır. Bir kuzu değil, her zaman bir kurt, saf bir aklın saydam akıntısında susuzluğunu giderir. "İçeceğimi bulandırıyor sun" dedi, acımasız kurt.

Siyasal bir hiyerarşi (düzen) düşünelim, XVII. y.y.da örneğin. Taslakta iki nokta işaretleyip, bunları kral ve uyruk (özne) diye adlandırınız. Düzen yapısının yeni modeli. Kuzu yanıtlar, "Majesteleri öfkelenmesinler, kendilerinin yirmi adım altında su içiyorum." Tam da işte burada yenilik. Artık kendisinden daha güçlüye raslayacak bir güçlü, daha iyileştirilebilir bir en iyi, bir yerin altında bir yukarısı, sonuç olabilen bir neden, ya da saflaştırılabilir bir enerji söz konusu değil. Kısacası, söz konusu olan bir **major** değil, bir **maximus**'tur. (5). Çünkü, kralın yukarisından bir başka şey yoktur. Monarşi mutlaktır. Bu, biraz önce sorulmuş sorunun yanıtıdır. -

Yedinci olarak, Rousseau ve başkaları da diyebilir ki, bu tür zincirleme ya da dâvalardan hiçbirisi zaman kavramı olmadan düşünülemez. 'Düzen yapısı'nın yeni modeli süreğen (chronique)dir. Zamanın akışında önceyi ve sonrayı gösterebilir, aksiyomları denetleyebilirsiniz. "Geçen yıl beni çekıştirdiğini biliyorum." Ama, iki olay bu akışın etkisini engeller. Doğum ve ölüm. "Daha henüz doğmamışken, nasıl olur da hakkınızda konuşabilirdim?" "Beni öldürürsen, sonra da beni yersen, zamanım donar ve düzeni kaybolup gider." Göreli ilişki ve mutlak sınır-

lar. Kurt, zamanın yukarısında, tam da bir serüven arıyor. Geleceğin efendisi o, doğumun değil, ölümün.

Şimdi, bir ana-baba ilişkisi düşünelim. İyice bilinen bu bütün, birçok düzen ilişkisiyle donatılı. Ya da ana-baba/çocuk ilişkisi: “Hâlâ anamdan süt emiyorum.” Ya da, yaşça büyük-küçük ilişkisi: “Sen değilsen, kardeşindi beni çektişiren. Çünkü, sözkonusu geçen yıl olduğundan, beni çektişiren ağabeyinden başkası olamaz.” En sonunda da tersine döndürülemez soyağacına değgin (généalogique) genel ilişki: “Bu durumda, seninkilerden biri, hakkımda konuşan.” ‘Düzen yapısı’ oluşturan eksiksiz akrabalık modelleri.

Son olarak da, toplumsal bir organizasyon ve rollerini düşünelim. Bunların organigramme (6) ları üzerinde, özel bir anlam katmadan, iki nokta işaretleyip adlandırınız, koruyan ve korunulan. Bu biçimde saptanmış ilişki tüm aksiyomları doğrular. Böylece, dokuzuncu modeli elde ederiz: “Siz, çobanlarınız ve çoban köpekleriniz.”

Toplam bilânçonun kolayca derlendiği dâva, yalnızca bir süreçtir. Aksiyomatik olarak bildiğimiz bir ‘düzen yapısı’, kendini birçok modelde açığa vurur, toplumsal ağaçta, soy ağacında, zamanın ve tarihin ağacında, siyasi ağaçta, enerji üretimi, antropi (termodinamik ‘düzensizlik’) ve kirlenme ağacında, nedenler ağacında, subilgisi (hidrografik) ağaçta, en iyinin, iyinin, kötünün ve bilginin ağacında, ve genel olarak bir ağaçta. Bir arada bu kadar ağaç, kurdun kuzuyu alıp götürüp, orada yediği ormanı oluşturur. Kurt kazanır. Yahudilerin Tanrısını sen yenersin. Yahudilerin Tanrısı da benden üstündür. Üzerimde, vezir.

Önü sonu belirsiz bu orman, bir modeller, simgeler ormanı gibidir. Tanıtlama yalnızca bir süreçtir: Tek bir ağacın, bütün bir ormanı sakladığını bilen filozoflar vardır.

Böylece, dâvanın biçimi, yapı, modellerin oluşturduğu metnin sonuna yerleştirilmiş toplamdır. İşte burada, dâvanın biçimi demek, bir eşbiçimcilikten söz etmektir.

Klasik ya da kartezyen anlamda, mekân içinde, gerçeğin kuruluş süreciyle modeller birbirini çoğaltır.

Mutlak sınır	Düzen ilişkisi	Model
en güçlü en iyi	daha güçlü - daha zayıf daha iyi - daha az iyi	biyolojik etik
kaynak nedeni kendinde olan kral doğum-ölüm	yukarısı - akış yönü (çaybaşı - çayağzı) neden - etki safılık - bulanıklık hükmeden - hükmedilen (uyruk) önce - sonra ana-baba - çocuk	uzamsal akılcı fiziksel siyasal süreğen soybilimsel
MAXIMUS	MAJOR - MINOR	'DÜZEN YAPISI'

Böylece, 'düzen yapısı'yla oldukça genel ve organize bir mekân elde ederiz. Masalın bütün mekân-modelleri, düzen ilişkisinin çok basit özelliklerinden çıkarsanabilir. En genel durumu ele alalım: Sürecin usul gerekleri. Dediğimiz gibi, böylesi organize, her zaman kaynak yönü-akış yönü, neden-etki, anne-çocuk ve benzeri ikililerden oluşan bu mekân, bir oyun alanıdır. Bu durumda, süreç dâvaya dönüşür. Biçimi nedir? Oyunun kuralları nelerdir?

Temel yargılama alanında; dâva, ilkin bir sorumluluk kurmayı arar. Zarar gördüğünü ileri süren davacının şikayetini düşünelim: Suçlunun çarptırılması gereken cezaya değer biçilmeden önce, en azından haksızlık olasılığı gösterilmelidir. Olasılıklar topluluğu: Fizik, moral, zamansal, sosyo-politik, vb. Oysa, olasılık, her zaman, ağaç ne olursa olsun, ağacın yukarısıdır. Bir düzen katıysa; küçük, kendisi üzerinde her şeyi yapan büyük karşısında hiçbir şey yapamaz. Burada yatar masalın stratejisi.

Bu stratejilerin tümü, kurdun ilk sözcüğüyle doğar: "Kim?" Şimdiye kadar, oyun alanında bir düzen saptayan yalnızca iki öge biliyoruz: Kurt ve kuzu. Kuzuyu bu denli cesur kılan bir üçüncüyü de saptamak gerekiyor. Oyunun kuralı ve dâvanın yasası buradadır: Kuzu aşağıda oynasırken; kurt, kuzuyu ya da (bu düzende) kendinin yukarısındaki üçüncü adamı oynar. Kim? sözcüğü, büyük olana gönderidir. Oysa; bü-

yük, sorumlu olandır ve yitirir. Küçük kazanır ve öbürünü yer. Yemek, içmek, ölmek. Bütün düzen ilişkilerinde, oyunun seyri böyledir: En güçlü sensin, en zayıf ben; yukarıdasın, aşağıdayım; sen nedensin, ben etki; suyu bulandıran sensin, bulandıramayan ben; geçen yıl beni çekıştirdin, daha henüz doğmamıştım; söz konusu olan ağabeyindi, ağabeyim yok ki, vb. Ona yukarıdan bakan hasmına, bir üçüncüye kuzu her kezinde yok olduğunu gösterir. Kısacası; kurt, küçülen, kendini küçülten kuzu-yu büyütür, büyüleştirir. Her şey kurdun yukarısında oynanır. **Oyunun sonuçları**, bu seyrin yalnızca bir modeller dizisi olmasında yatar. Teorem I: Kuzu kazanır. Oyunda, 'düzen yapısı' modelleri ölçüsünde, sayılamayacak kadar çok hamle vardır. Bu durumda, oyun hiç bitemez ki: Hamleden hamleye, konumun boşluğunu göstermek gerekirdi. Kuzunun da yaptığı bu. Ama, birden sınırı geçerek, artık konumun boşluğunu değil de, varlığının yokluğunu tanıtlar ve oyun biter. Konum, yalnızca boş değil, yoktur da. Gerçekte; kurt, Kral, Haşmetmeap ve Majesteyse, büyük olan yoktur. Mutlak monarşide olduğu gibi, en büyüktür, mutlak-tır. Üçüncü biri yalnızca yok değil, onu kavramsallaştırmak da olanak-sızdır: **que nihil majus cogitari potest**. (7). Bu durumda kuzu kazandı, kurdun da büyüklüğü kalmadı. O, kendi kendinin en yüksek derecesi (maksimumu). Buna karşın teorem II'de oyunun kuralından ötürü, kurt kuzuyu götürür. Kuzunun sosyal grubunda, kendinden yukarıda bir üçüncünün varlığını göstermeyi başarır. Hasmına komşuluğunda, düzenli bütünü biraz dengeler. Kurdun yukarısında, sürünün koruyucusu çobanlar ve köpekler gerçekte kurttan daha güçlüdürler ve onun zararına değişmez bir olanağı ellerinde tutarlar. Bu bana söylendi: **quo nihil majus dici potest**. (8). Düzen ilişkisinde başkaları da büyüktür. İşte, kurdun konumunun önündeki dolu konum ve en büyüğü, çoban. Kralın üzerinde, varlığını çobanı ve bekçi köpekleri.

Masal, bütün psikolojizmden, ikiyüzlülükten öte, kusursuz bir işlem-sel tanımdır. Gerçekte, çıkış yolu yargılamak, seçmek, karar vermek fiilinden ve "altında" önekinden gelir. Bir başka deyişle, kazanmak isterseniz küçüğü oynayın. Kurt ve kuzu konuşan kişilikler değildir, birer serüven ya da daha küçük (minör) ve daha büyüğün (major) başkalaşım-larıdır. Sanırım, başkalaşım-larla tasarımı-lanan bütün **Masallar** benzer biçimde işler. Bu işleyişte tarihin ahlâkı, başından beri evhemerosçu (9) yorumdur. Bu yorumların hepsi, ahlâkı kendi konumuna oturtur, başkaları arasında, başkalarına benzer bir ilgi.

Yapı, yalnızca oyun alanını düzenler. Düzen ilişkisiyle donatılı bu bütün olmaksızın, oyun olamazdı. Ağaççıl bir alan vardır, sonra da, ağaç ne olursa olsun, ağaç görünüm-lerinde, etkin ve ölümlü seçimler. İstik-

rarlı yapılar ve diyalektik işleyiş, hiçbir şey söylemeyerek sona erdirmek dışında, birbirinden ayrılamaz.

Dahası, döngüyü göz önünde tutmak gerekir. Bir A ögesi, B'nin yu-karısındadır. Hasını öldürmek ve yemeğe hak kazanmak için A'nın B'yi ya da bir üçüncüyü kendi yukarısına yerleştirmesi gerekir. Şimdilik üç sonuç elde ederiz: 'Düzen yapısı', ölümüne savaşım, dolaşım.

NOTLAR :

1. SERRES, Michel, **La Distribution (Hermes IV)**, 1977, Les Editions de Minuit, Paris Sf. 89-95 : **Le jeu du loup / Le loup et l'agneau**
La Fontaine'in "Kurt ve Kuzu" fablını alt başlık edinen "Kurdun Oyunu" adlı bu deneme iki bölümden oluşmaktadır. **I — Jean de la Fontaine'in daldığı bir düşünce, II — Descartes'in bir masalı**. Bu metin, birbiriyle bağıntılı bir bütün oluşturan bu iki bölümden ilkinin çevirisidir.
2. La Fontaine'in, "(En) güçlünün aklı, her zaman en iyisidir." 'dersini' (!) konu edinen fablı.
3. 'düzen yapısı' kavramıyla, bütün metinde, herhangi "bir düzenin yapısı" değil, bütün "düzen"lerin genel anlamda yapısını temsil eden soyut bir "düzenin yapısı" söz konusudur.
4. "**-dir**", "**-dır**" : Geniş zaman, üçüncü tekil şahıs "olmak" fiili, haber kipi.
5. "major" : Latince, üstünlük derecesi bildirir.
"maximus/maxima" : Latince, en üstünlük derecesi bildirir.
6. "organigramme" : Fransızcada, örgensel, işlevsel bir ilişkiler ağını gösteren grafik şema.
7. "hiçbir şeyin daha pekin olarak bilinmeyeceği konum"
8. "hiçbir şeyin daha pekin olarak söylenemeyeceği konum"
9. Evhemerosçuluk : (fels.) Tanrıların, insanların yarattığı olduğu, tanrılık düşüncesinin insanların önemli kişilere duydukları sevgi ve saygıdan meydana geldiği ve bilgeliliğin, bu boş inançlarından kurtulmakla gerçekleşebileceği yolundaki anlayış. (Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük, Türk Dil Kurumu)

Çev. : Hüseyin Bahri ALPTEKİN

ÖLÜME KARŞI OYUN

Yıl 1855, bir ip cambazı olan Charles Blondin, 48 metre yükseklikten, 76 milimetre çapında ve 335 metre uzunluğunda bir iple Niagara çağılayanlarını geçiyor. (aynı yıl bu deneyini omuzlar üzerinde koyduğu emprezaryosuyla birlikte yineler).

Yıl 1940, top-adam Emmanuel Zachinni kendini bir topun ağzından saatte 233 kilometre hızla fırlatıyor.

16 Ağustos 1960'da New-Mexico'nun Tularosa tepesinden Joseph Kittinger 31.333 metre yükseklikteki bir balondan atlıyor ve —78°C derecelik bir ısıda 25.817 metreyi serbest düşüşle geçtikten sonra paraşütünü açıyor ve 13 dakika 45 saniye sonra yere iniyor.

Burada yükseklik oyunu ölümle yüzyüze gelmekle birleşiyor. Sözkonusu olan olanaksız gerçeğe dönüştürmektir; “git gide daha güçlü bir biçimde”. Ölümle oynayan kişi rekabet duygusunu hoş görmez artık. Kendini bir istisnai kişi olarak, tek rekorun sahibi olarak görmek ister. Coubertin'in atletler için söylediği gibi, bu “aşırı özgürlüğü” alabildiğine belirlemek ve göstermektir gereksinilen. Acaba hâlâ oyun mu oynarız, yaşamımızı ortaya koyduğumuzda? deriz kendi kendimize. Ölümle karşı karşıya gelmenin ciddiyeti ile oyun kavramı arasında bir çelişki yok mudur? Asla. Oyun ciddiyetsizlikle belirlenmez. Kendini deli gibi oyununa veren oyuncular vardır. Ölüm karşısında kalan varlığından aldığı bilinç, uyuşturucu gibi etki yapan tuhaf bir hazza dönüşür kişide. Günlük yaşamdan daha dolu, daha yoğun olan gerçek bir olağanüstülüğü yaşamak türü. Oyunun son sınırında, araya bir aşma tutkusu girer, korkuyu yenme zevki, kendi öz sınırlarını sonsuza dek zorlama. Biraz önce uyuşturucu dedik, yani alışkanlık. Birinci Dünya savaşının pilotları da ölümcül yükseklik tutkusuyla dolu serdengeçtiler arasından seçilmişlerdi. Savaştan sonra, “oyun dışı kalan” bu pilotlardan bazıları aynı heyecanları yeniden yaşamaya kalktılar. 1919'da, Güvenlik Kurumunun itirazlarına rağmen, Godefroy adında bir pilot eskisi Arc de Triomphe'un altından geçti (bu işe başkaca kalkışan olmadı). Ama, 1926'da pilot Collot

bu kez Eiffel kulesinin altından geçmeye çalıştı, yüksekliği iyi ayarlayamadığından kulenin ayaklarından birine çarpıp öldü.

Bu meydan okuma endüstriyel çağın bir özelliği olsa da, daha dün değildir ortaya çıkışı. Kùltürler arasında, bu kahramanca kendini olurlama, yazgı karşısındaki ve üzerindeki bu yüce bahis en tuhaf biçimlerde görölmüşlerdir, bu Rilke'nin şu cümlesinde çok sayıda yankılanır ve sonsuza dek çeşitlenir "Yaşamak kendi ölümünü yaşamaktan öte birşey değildir.". Edgar Morin tarafından dile getirilen bir maceracının olurlaması tüm yüzyıllar boyunca vardır "Yaşamı seviyorum, ama onu alabilmesine ortaya koymalıyız ki ödölünün tadına varabilelim". Elllerinde metal parçalarıyla donanmış deri eldivenler (amerikan muştasının atası) olan, pankreas güreşi amatörü grek boksörü dövüşün sonunda çoğunlukla ölümün geldiğini biliyordu. Pausanias tehlikeli bir pankreas güreşini şöyle betimliyor: "Son dövüşünü yapıyordu. Adını bilmediğimiz rakibi onu gafil avlayarak bacaklarını bedenine doladı ve elleriyle boynunu sıkmaya başladı. Oysa bu arada Arrachion rakibinin ayak parmaklarından birini yakalayıp ezmişti, öyle ki boğulup da ruhunu teslim ettiği sırada, acıya dayanamayan rakibi abandone olmuştu. Elealılar ölen Arrachion'un kazandığını ilan edip başına defne dallarından taç geçirdiler.". Roma'da, sirk oyunları kent yaşamının temel bir oluşumuydu. Ünlü araba yarışları dışında, Romalılar, Aziz Augustus'un "Sirk çılgınlığı, amfiteatr meزالimi" diye adlandırdığı şeylere tutkundular. Bu tutkunun yoğunluk derecesini asla vurgulayamayacağız, özellikle en kanlı dövüşler için, Munus Gladiatorum, burada birinin elinde çatal (üç dişli) ve ağ, diğerinin elinde kısa küt bir pala ile dikdörtgen ve eğri bir kalkan bulunan iki gladyatör, bazen gözleri bağlı olarak, ölümüne dövüşürlerdi. Aynı kitle av oyunlarına da bayılırdı, dövüşçüler yabanıl hayvanlarla —çölden getirilen devekuşları, Afrika ya da Asya'dan gelme aslanlar ve filler, Hindistan'dan getirilmiş kaplanlar— karşı karşıya bırakılırlardı. Hristiyan reformcuların bu türden zalimce gösterilere karşı takındıkları tavırla birlikte, bu tip dövüşlerin şiddeti yavaş yavaş azaldı. Hayvan dövüşlerinde usta olan gladyatör artık hayvanı öldürmekten çok bir çeşit akrobasi gösterisi sergilemeye başladı ve bu iş 438 yılında tümüyle ortadan kalkıncaya kadar sürdü.

İnsan ile hayvan arasında ölümüne dövüşün günümüzde kalan son örneği kuşkusuz La Corrida'dır (boğa güreşi). Theophile Gautier de, boğa karşısındaki bir matadorun Shakespear'in tüm dramalarına bedel olduğunu söylemez mi? İnsanlığın şafağındaki ilk ışıkların mitik bir kahramanına benzeyen doğal güçlerle donanmış, ışıktan giysili dövüşçü inanılmaz bir yoğunlaşmaya çağrıda bulunur. Ölüm ortada kol gezdiğinde,

bir şimşek çakışlık sürede nereye kadar gidebileceğini bilmesi gerekir —boynuzları okşamak, hayvanın önünde diz çökmek, hayvanın alnına dirseğini koymak gibi. Dünyanın en iyi on boğa güreşçisinden biri olan fransız boğa güreşi okulu Başkanı Nimenno II'yi dinleyelim şimdi : “Kendi korkusuna karşı savaşmak, ona egemen olmaya çalışmak, ne korkuya, ne çılgınlığa, ne de kaçışa doğru sürüklenmemeye çalışmak hiç de kolay değildir. Ama bu korku vazgeçilmez bir ögedir, bize bu meslekte ölümün, gerçek ölümün, varolduğunu anımsatır ve bu da herşeyin yanına bir soru işareti koymaya iter.” İnsan ile hayvan arasında geçen akım nedir? “Bir boğayı öldürmekten zevk almıyorum, bu işi çabuk ve iyi yapmak istiyorum, çünkü o anda onun da beni öldürmek için yeterince zamanı olduğunu biliyorum. Aynı anda kendi yaşamımı da ortaya koyduğumu bilmesem bu işi asla yapamam. Boğa kendisine derin saygı duyduğum bir hayvandır.” Burada denklem mükemmeldir, yaşama karşı yaşam. O son kılıç darbesinde boğa matadora doğru bir atılıma kalktığı anda, matador hayvanı kışkırtmak için onun tam karşısında yer alabilir. O zaman riskler on kat birden artar. Büyük Manolete, 28 Ağustos 1947’de boğa Islero de Muira karşısında, birçok diğer meslektaş gibi, ölümle kucaklaşmıştır. Günümüzde bu türden kazalar daha seyrek. Yapılan güreş artık daha çok bir gösteri niteliğindedir ve pikadorlar da, güreş öncesi, hayvanı sakatlıyorlar. Ölüm karşısında bahsin tümselliği belli ölçüde sahteleşmiştir, oyunun kuralları artık tam bir riski öngörmemektedir. Aynı biçimde, geleneksel korku ve cesaret estetiği de sulandırılmıştır. “Toreo’nun plastik güzelliği —çok önemli— insanın takındığı tavırlarla hayvanın sürekli devinimi arasındaki zıtlıkta, birinin sükuneti ile diğerinin kızgınlığı arasındaki alabildiğine vurgulanan karşıtlıktadır. Oyunundan bir sanat ortaya koyan toreo bu heyecanlı çözülüşünü, büyük bir içsel dinginliğe ulaşmadan, nasıl verebilir ki?”

Ölüm riski yaşam pahasına vardır, daha baş döndürücü olması için. Bahsin bu en yüksek biçimini açıkça Gaule’lülerde de görürüz. Asmaca oyununda, elinde kılıç olan savaşçı, başı gevşek bir ilmeğe geçmiş halde, kendini üzerinde oturduğu ağaçtan aşağı bırakırdı, eğer bir anda boğazını sıkın ilmeğin ipini kesemezse, dili bir karış dışarda asılı kalırdı. Yani oyuncu, bahisçi, yazgısı karşısında yapayalnızdır. Ortaya koyduğu şeyi başka hiç kimse kazanamaz. Kazanılacak şey ise hem kendi kendisinin hem de başkalarının beğenisidir; başkasının korkusunda kendi öz üstünlüğünü elde etme türü.

Geleneksel toplumlar ölümle hile yapmazlar. Prekolombiyen Meksika’da, her kentin, Aztek dilinde “tlatchli” denen töresel bir top oyunu için kendine özgü bir yeri vardı. Oyun alanı uzunca olup, dört köşeli dört

bölüme ayrılır ve en uzun yanlarından duvarlarla çevrili olurdu. Oyuncuların kauçuk topu, Toltek ve Azteklerde dikey, Maya, Totonak ve Zapoteklerde çapraz gelen duvarlardan her biri üzerine yerleştirilmiş bir halkanın içinden geçirmeleri gerekirdi. Simgesel olarak, oyun alanı gökyüzünü, uçan top güneşi, iki halka ise güneşin sabah akşam geçtiği yeryüzü sınırlarının deliklerini temsil ederdi. Oyunculara gelince, bunlar da geceki gökyüzünün Tanrısı olan Tezcatlipoca'nın yıldızlarının cismani halidir. Keşiş Prevost'a göre, "top sadece kalça ve baldırlarla fırlatılırdı. Onu daha iyi fırlatabilmek için oyuncular kalçalarının üzerine gergin bir deri parçası ilıştırırlardı. Top yükselip hopladıkça oyuncular kalçalarını ileri çıkarırlardı. Oyunlarda ödül olarak taraflar altın, halı, tüyden yapılmış eşyalar ve hatta kendilerini öne sürerlerdi." Bu yalnız tümce oyunun ödülünün çoğunlukla yaşam olduğunu dile getirir. Yucatan'daki Chichen-Itza'da alt-kabartmalarda galip ekip başkanını elinde töresel olarak bir obsidiyen bıçakla gövdesinden ayırdığı mağlubun kellesi ile görürüz.

Edgar Morin'e geri dönecek olursak, "Ölümün karşısında bu davranış ve inançlardır ki insan yaşamda temel olanı ifade eder." Bu davranışlar arasında İcarus'un yükseklerden düşüp ölüşünün iyi bir yeri vardır. İnsan dikey bir hayvan olduğundan bu yana, kendini tutan kilden kurtulmaya çabalar, yer çekimi yasalarına karşı durmaya çalışır. Lascaux ya da Altamira'daki mağaraların duvarlarına tüylerle kaplı insan betimlemeleri çizdiğinde, kendi içindeki kuşu haykırır; kendini toprak-anaya bağlayan göbek bağına kesmek, arı bir düşüncüyü serbest bırakmak için bedenini terketmek (Taoculukta kuşların simgeselliği böyledir zaten). Ancak, kuş-adam miti ölümden ve yazgısal toprağa dönüşten ayrılamaz. Çok çekici ve o ölçüde tehlikeli bir törende, Meksikalı Voladores'ler tıpkı kendilerini yüksek kayalıklardan atıp da yere çok yaklaştıklarında kanat açan kuşlar gibi öykünmede bulunurlardı. Kuşların döne döne uçuşlarına öykünmek için, Voladores'ler otuz metrelik bir direğin tepesinden geriye doğru kendilerini boşluğa bırakırlar, kendilerini bellerinden direğe bağlayan ip onların yere varmadan önce kendi çevrelerinde dönmelerini sağlar. Oyuncuların ağırlığı altında bağlı oldukları ipler kendi içlerinde çözülür ve direğin tepesindeki dönme sistemini çevirmeye başlarlar. Bu göksel dervişlerin en zor işleri ipi ayak parmaklarının arasından geçirmektir, böylece başaşağı, kolları açık, planör gibi inen kuşlar gibi, gökyüzünde daireler çizerek kendilerini direğe bağlı tutabilirler. Bu törenin tehlikeli olduğu kadar gösterisel olan bir başka töresi de vardır. Burada Guy Stresser-Pehan'ın büyüleyici anlatımına geçelim: "Dansın başkanı ya da K'ohal, üzerinde kırmızı ve mavi bir tünik olduğu halde, sırası geldiğinde çıkıp bitiş blokuna oturur. Yü-

zünü doğuya çevirerek ve kanatlarını açıp kartal haykırılarıyla ıslık çalarak iyi cinlerin adlarını sayar. Derken direğin tepesinde ayağa kalkar. Dört temel yöne dönerek elinde tuttuğu üzeri meyve rakısı şişesi gibi beyaz bir örtüyle örtülü asmakabağından kadehini uzatır ve her dört yöne içkiden birkaç yudumu ileri doğru püskürtür. Bu simgesel sunu sona erdikten sonra, kırmızı tüylerden örülmüş başlığını geçirir ve kanatlarını çırparak dört temel yönde dans etmeye başlar. Ölümcül bir risk taşıdığından, direk tepesinde yapılan bu törenler Kızılderililer için en heyecanlı bölümü oluşturur.” Çok eski bir tören adamı olan Volador (bugün Meksikalı yetkililerce yasaklanmıştır) bereket kültürüne bağlı olup, ürünün kötü olduğu yıllarda toprak ve mısır ruhlarını hoşnut etmek için tören yapardı. Bu gizemli yükseliş, tek parçadan oluşan gövdesini boşluğa atma istemini ayaklarından iple bağlı olarak kendilerini uçurumdan aşağı atan Yeni-Hebrid yerlilerinde ve Acapulco’daki dalgıçlarda da görürüz. Bu dalgıçlar 38,40 metrelik Quebrada tepesinden 3,65 metrelik derinlikte bir suya atlarlar. Yalıyarın kayaları suyun yüzeyinde 6,40 metre ilerlediğinden, dalgıçların en az 8 metre ileri atılacak kadar güçlü bir sıçrayış yapmaları gerekir.

Boşluğun yokediciliği bulunmuyormuşçasına yapılan bu uzay deviniminde, trapezciler, ip cambazları bize en iyi örnekleri vermektedir. Saltık bir sessizlik gereklidir. Işıklar kararır, davulun vuruşları sirkin yıldızları olan trapezcilerin gelişini selamlar. Gözleri tek bir noktaya saplanmış olarak, kalabalığın soluğu kesilir. Fosforlu giysilerle donanmış akrobatlar döner, zıplar, takla atar, birbirlerini elleri, bacakları, hatta çeneleri ile yakalarlar. Trapezciler birer profesyonel de olsalar, tamamlamaları gereken devinimlerin belirginliği, kas ve sinirlerin devingenliğe geçmesi istek üzerine bile bir tek kez yapılır, numaralarını yaparken tüm dış dünyayı unutmaları gerekir. Meslekleri için herşeyi unutturan bir aşk duyduklarından, akrobatlar, izleyicilerin cesaretleri karşısında korkudan taş kesildikleri, yenilebileceğini göstermek için korkuyla oynadıkları o yoğun anları dünyada hiçbir şeye değişmezler.

Sonuç olarak, bir çan kulesinin tepesinde takla atan kişi için hiçbir şey ne yaptığını düşünmesi kadar tehlikeli değildir. Belli bir biçimde, bilinç parantez içine alınır, bu paradoksa (ki bunu daha ileride savaş sanatında göreceğiz) konuyla ilgili özenli bir bilinçsizlikten varıyoruz. Trapezci kalabalığı gözünün ucuyla görür ve sesini işitir, ancak dikkatinin bir an bile bu heyecanlarla dağılmaması gerekir. Yanılmaz otomatizmlere bağlı atlamalar bir tür hipnozla gerçekleşirler. Düşünce burada yazgısaldır ya da, Roger Caillois’nın belirttiği gibi “Felce uğrattığından ve uğursuz bocalamaya yol açtığından, bilinç ölümcüldür”. Burada söz-

konusu olan yüksekliğe direnmekten çok ona kendini salıvermektir. Bu, kendileri için uyurgezer denen, düşüncüyü odaklaştırarak merkezileştiren, ip cambazları için de geçerlidir. İp cambazları üzerinde ilerledikleri ip tarafından hipnotize edilmiş değil midirler?

Savaş sanatının ustaları düşüncenin hem tam anlamıyla sakin, Fuji-yama dağı gibi sağlam oturmuş olması gerektiğini, hem de uyanık ve yay gibi gergin olması gerektiğini öğretirler. Bir saniye bile olsun düşünülmemelidir. Özellikle kılıç dövüşlerinde yaşam ya da ölüm bir anda çıkar ortaya. “Hep karşısında olduğunuzda, korku yaşar. Dövüşte bile rakibinizle aynı bilinci paylaşmanız gerekir. Ona karşı değil onunla birlikte olun.” Japonya’da hâlâ hiçkimsenin yenemediği o kör samuraiden söz edilir. Hiç kıpırdamaksızın bekler ve rakibinin her devinimini, en küçük titreşiminin ayrımına varırdı. Yaşam ve ölümü aynı andaki sezgi ve devinimle denetlemek...

Bugünün trapezcileri, kendilerine karşın, bu yaşam ve ölüm öğretisini yitirmekte değil midirler? Doğal sonucun, ölümün yokluğunda kendi kendine egemen olmak, aynı kalır mı? Sirk insanların yabanıl isteklerine karşın, yetkililer yavaş yavaş ağ germe çözümünü getirdiler, böylece, yaşamı korusa da, bu ağ boşluğun kalabalığını ve sanatçıları bağlayan saltık riskin görünmez anlaşmasını ortadan kaldırmıştır.

Tıpkı uçan cambazlar gibi, dağcılar da yükselişin en eski tipini gerçekleştirirler. “Sevinç herşeyin sonsuzluğunu ister, derin sonsuzluğu” der Nietzsche. Alpinistler ancak dağdan kendi paylarına düşen sonsuzluğu aldıklarında, riske girdiklerinde kendi kendilerini duyumsarlar. Günün birinde sonsuza değin yıldızları bulmaya gittiklerinde bile ölümle yücelmezler mi? Boş şeylerin fatihleri denir onlara, ya da olanaksız arayanlar. Tırmanma için gereken güçte beden tümselliğini bulur, tam bir sağlıkla yaşar. Nedir peki bu yüksek duvarlara tırmanma zevki? “Sanırım çok güç koşullar, bu tür deneyler için gereken sürenin uzunluğu ve özellikle o büyük yükseklik, insanın kendi varlığı üzerine, bir masa arkasında tüm bir ömrün geçirilmesinden, daha çok şeyler öğretir.” Saltığın yorulmak bilmez arayışında sürekli kendi öz sınırlarını aşmak, ve sonunda, beden artık ilerleyemez olduğundan, düşüncenin ne yapabileceğini görmek... “Uzak dağlarda ne kalabalık, ne tanık ne de izleyici vardır, yalnızca dağ ve insanın kendisi. İşte bu iki ögenin karşı karşıya gelmesinde ve hatta aşkındadır gerçek zenginliğin yattığı.” Acaba bir başka şey düşünüyor muydu bu yeni Icarus, Amerikalı Rudy Kishazy, planörüyle 6 Ağustos 1976’da 6010 metrelik Klimanjaru’nun tepesinden fırlayıp, dünya rekorunu kırarak, Tanzaya ovasına indiğinde? Meslekleri ölümü evcilleştirmek olan bir başka topluluk da dublörlerdir. Sirk ve

music-hall'un gözden düşmesiyle sinema endüstrisinin yeni gereksinimleri yeni bir meslek türetti: serden-geçtiler. Bunlar en akıllamaz deneylere girişip, oyun riskinin en değişik biçimlerini gerçekleştirirler. Bu rekorlar dizisinde, 1934 yılında motosikletine iskemleye oturur gibi oturup 5,5 metre çapında bir küre içersinde arka arkaya 1003 dönüş yapan Speedy Babe'den söz edelim (aynı adam bu meslekte 56 tane kemiğini kırarak "dublörlerin çılgın olmadıklarını" olurlamıştır). 27 Şubat 1972 günü motosikletçi akrobat Chester Pecke 18 metrelik bir alev tüneline girer. 1973'te intihar-pilotu Frank Valverde, Fiat marka uçağının içinde 1200°C derecelik alev ısısı altında 58 saniye kaldı. 22 Haziran 1975'te Belçikalı dublör Franz Dellier saatte 140 kilometre hızla giden bir araba bagajından çıkar (sağlam olarak). Meslek niyetine yapılan oyun olarak kalabilir mi diye bir soru gelebilir akla. Diğer itkileri dışlamaksızın (utku, para, hırs vs.) dublörler bu ölümle saklambaç oyunundan vazgeçemezler, burada hep kazanmak gerekir, çünkü rakip çoğunlukla rövanş hakkını tanımaz. Devinimlerinin mükemmelliği karşısında tüm yaşamlarını feda ederler, böylece, helikopter altında trapez deneyleri yaparlar, bir uçağın kanatlarında dolaşırlar, bir otomobilin iki tekerleği üzerinde giderler, tuğla duvarları aşarlar, Niyagara çağlayanlarını bir fıçının içinde geçerler vs. Bu, hilenin olanaksız olduğu bir oyun değil midir? Kanıt olarak yalnızca kalabalık mitinglerde bir güzel ölen çok sayıda dublörü vermemiz yeterlidir.

Daha güncel bir alanda bu türden deneyler yankısız kalmamaktadır. Onları model edinerek pekçok ülkenin yeni yetmeleri son derece tehlikeli motosiklet oyunları yaratmışlardır: geçitlerde trenin önünden fırlayıp geçmeler, tüm lambaları sönmüş halde gece izleyişleri, önünü görmeden virajlarda sollamalar, şehir trafiğinde ışıklarda durmadan geçmeler vs. Halk dilinde ortaya çıkan hız çılgınlığı deyimi pek de boş değildir. Çılgın diyen, elde etmek der. (Hell's Angels'ler bunu dış görünüşleriyle de vurgularlar: deri ceket, gamalı hac, kurukafalı kasklar). Pısı- rık birini katil bir sürücüye dönüştüren, onu ölümle bir kör dövüşüne iten hız çılgınlığı doğal olarak, insanı kendi öz denetiminden koparmayı amaçlayan elde etme töresine yakındır. Marlon Brando ve James Dean gibi aktörlerin halk tarafından sevimleri büyük ölçüde "yaşamına-ölümüne" oyunlarına bağlıdır. Nicholas Rav'in "Yaşama Tutkusu" adlı filmi buna en iyi örnektir: iki yeni yetme, elden düşme olarak aldıkları arabayla uçurumun kıyısına kadar tam gaz gelip son anda atlarlar.

Çok değil, bundan bir yüzyıl önce Çar'ın askerleri rus ruletini oynayarak en yüce şeyi ortaya koyuyorlardı: yaşamı. Gerçek bir tanrısal yargılama ve bu oyuna ya romantik bir sıkıntı, ya bir aşk kırıklığı ya

da cesaret sonucu giriliyordu. Burada bahse giren bir başına yazgısı karşısında kalır, kendini bırakır. Şansı yazgısını belirlesin! Yaşamaya devam edecek miyim? Bu oyunun başka kök'ten çeşitlemeleri de vardı. Bazen karanlıkta bekleyen oyunculara içlerinden yalnızca birinin dolu olduğu silahlar verilirdi, ya da, gözleri bağlı olarak, kararlar ateş ederlerdi. Buna benzer bir biçimde, intihar kulüplerinde, oyuncular kendi yaşamlarına karşılık kağıt oynarlardı. 30'lu yıllarda, Kont Wiwenoki Yugoslavya'da tuhaf bir kağıt oyunu geliştirmişti. İskambillerin arasına bir de özel kart eklenmişti, bu kartı çeken ertesi gün intihar etmek zorundaydı.

Ingmar Bergman'ın "Yedinci Mühür" ündeki düşsel imgeleri kimse unutamamıştır, kahraman satranç oynarken ölüme karşı oynar. Peki ama insan neden sever ölümlle oynamayı? Böyle bir tutku neden insanlığı kışkırtıyor? Çünkü oyun muma eşdeğerdir. İnsan "aşırı hayvandır", kendi öz sınırlarını zorlamaya iten güçler tarafından sürüklenir. Jean-Pierre Marquant tek başına, 1966'nın Temmuz sıcağında, çıplak ayakla dünyanın en sıcak çölü The Death Valley'i geçtiğinde bize neyi kanıtliyordu? Tehlikeli yaşamın bir etik'inin olduğunu ve görünüşte boş olan böylesi deneylerin insanın tam ölçüsünü verdiğini. Ölüm olan bu tarafsız toprakların sınırlarında, insan paradoksal olarak kendi yaşamcıl atılımının tam bir olurlamasını bulur. Kökten oldukları kadar olası olan varolma bilincinin ele alınış koşullarının kendisi tarafından değiştirilmesi, artık mantığıyla bütünleştiği kesin an. Bu kendisi için, ölümün kendine doğrudan bakanlara saygı duyduğu inancının bir türü de değil midir?

(L'esprit des Jeux, Sf. 187-198, Seghers, Paris, 1980)

Çeviren : Muna CEDDEN

RUHA KARŞI GÜÇ : KİŞİLİĞİN SANATTA ve YAŞAMDA ÇEKİŞMESİ

Shakespeare der ki: “Tüm dünya bir sahne, kadın ve erkekler de sadece oyuncularlardır.” Kendisi bu görüşün oldukça yeni olduğunun farkındadır. Bir başka bakış açısı vardır ki, bu da, kişiliğin çok eskilere dayanmasının göstergesidir. Örneğin, Ortaçağ Hıristiyan anlayışına göre, insanın kişiliği Tanrı tarafından kendisine verilen ruhtur. Herbirinin yaratmanın sınıflarına göre belirli bir yeri vardır. Yaratmaya bağlı olarak da, insan ruhu ve sınıfının yaratılmasında, kişinin topluma ve kendine göre belirlediği, Tanrı karşısında onuru söz konusudur.

Rönesans ile birlikte yeni bakış açıları eklenmiştir. Örneğin, boşluk perspektivi resim sanatına yeni bir derinlik anlayışı vermiş (Giotto); zaman perspektivi yeni anlayışla tarihi ortaya çıkarmış (Vico); ahlâk ve politik alanda (Machiavelli-Hobbes), özellikle psikoloji ve sosyolojide (Pico della Mirandola) yeni görüşler ortaya çıkmıştır. Verilen dört örnek “göreliliği”; boşluk, zaman, ahlâk ve kişilikte “göreliliği” gösterir. Bir başka deyişle, Shakespeare’in dediği gibi, “Kişiliğin oynanan role göre değişmesidir.”

Ortaçağ insanı, sosyal sistemlerin ve Tanrıya görevleri karşısında oynadığı role bağlı olarak belirli bir sınıftadır. Rönesansta ise kişiyi, kendisi olmasa da sosyal rollerin temeli oluşturur. Rönesansta sosyal sistemde olan sürekli değişimler yeni düşüncelerin doğmasının nedenidir. İtalya Rönesansında, Pico della Mirandola “**Kişinin Onuru Üzerine**” de, insanı yaratmada aşamaların tamamlanmamış olduğunu belirtse de, biçimi kolay değişen insanın melekler sınıfına, hatta daha yükseğe, zalimler sınıfına da çıkabileceğini söyler. Ayrıca, insanın sosyal rolleri istediği zaman değiştirebilmeye yetkin oluşu veya yeni roller yarattığını ekler. Ortaçağ ve Rönesans düşüncesinin benzerliğini, ister istemez basit

(*) Mesa College İngiliz ve Amerikan Edebiyatı Profesörü.
Fulbright Misafir Öğretim Görevlisi.

bir anlamda ele alırsak, karşıtlığın uygun bir tanımını Rönesans edebiyatında betimlendiği gibi düşünersek, bu da bize, yakın dönem edebiyatını anlamada yardımcı olur, böylece modern yaşama belirli bir bakış açısı sağlar.

Marlowe'un, edebiyat alanında en gelişmiş Faust hikayesi olan, **Dr. Faust**'unu ele alacak olursak, Dr. Faust hiçbir zaman kendisinden hoşnut olmayan, aydın ve mistik düşünceli bir kişidir. Bu nedenle Dr. Faust, daha fazla güç ve doyum için ruhunu gereksiz yere Şeytana satmaya karar veren bir kişinin öyküsüdür. Freud sonrası psikanalisti Karen Horney "**Günümüzün Nevrotik Kişilikleri**" adlı kitabında, Dr. Faust öyküsünde günümüz insanının bilinçaltını oluşturan ana biçimini ortaya koyar. Ona göre, insanın kendisini ve ruhunu inkar etmesi, yeni, yanıltıcı bir kişilik yaratmaya çalışması zenginlik, kültür, başka bir deyişle evrensel bir güce sahip olma isteğidir. Benzer bir örnek, Ortaçağ ile Rönesans arasındaki görüş farklılığını yansıtan Shakespeare'in oyunlarında da görülür. Örneğin, Hamlet krallık hakkının elinden alınmasıyla, yüzeysel ilişkilerinde sevgilisinin, arkadaşlarının, annesinin kendileri için kendisine yabancı bir rol oynamasını istemeleri, Onun kendi öz kişiliğinden uzaklaşmasına neden olur. ("Olmak ya da olmamak, işte sorun bu.") Macbeth ise, krallığa sadık ve cesur bir savaşçıyken, cadılar tarafından daha fazla güce imrendirilir, bunun sonucu olarak kralını öldürür ve dürüst olmayan arkadaşlarıyla, ülkesiyle, kendisiyle ilişkilerini koparmış bir kişi durumuna gelir. Milton'un "**Yitirilmiş Cennet**"inde de aynı konu işlenmiştir. Lucifer (*) kendisinden hoşnut değildir. Kendisi ile olan hoşnutsuzluğu Ona Tanrılık gücünü arzu ettirir ve Şeytan (Satan) olur. Havva (Eve) ise Adem'den (Adam) daha yüksekte, hatta melekler kadar yüksekte olmak ister. Bu hırsı Ona insanlığın gelecekteki acılarının ve ölümlülüğünün sorumluluğunu yükler. (Bu konu Pico'nun bir parodisinde de işlenmiştir.)

Rönesansta roman kahramanlarının teması, kendini reddeden evrensel görüş ve güç üzerinde yoğunlaşan bir genellemedir. Ancak, sonraları bu görüş değişmiştir. Örneğin, Defoe'nun romanlarında kişilikler ekonomik bağımlılıklarına göre işlenmiş ve daha güçlü duruma gelen orta tabakanın ilişkileri yansıtılmıştır. **Robinson Crusoe**'da biz modern insanı buluruz. Crusoe, sadece kendisi olmak dışında, sahip olduğu değerlere göre kendini oluşturan bir kişidir. Yaşamı, adadan topladıklarına dayanan geniş çapta bir zenginlik keşfidir. Cuma'nın kendisine eşlik edişi, Ona da (Ada gibi) bir tür sahip olmayı beraberinde getirir. Crusoe'-

(*) Lucifer: Şeytan'ın Cennet'teki en güzel melek olduğu zaman taşıdığı ad.

nun adada varoluşu, kendi ekonomik ve rekabet içindeki çalışmasını ortaya koyuşu, bu gün modern insanın insan ilişkilerinden uzak aynı olayı sürdürmesinin bir sembolüdür. Bunun bedeli kendini oluşturan değerlere önem vermeyişi midir? Aynı konu, Defoe'nun **Moll Flanders**'i için de geçerlidir. Bu tip, parayı biriktirmenin güven için gerekli olduğunu düşünen, ancak bununla hiçbir zaman hoşnut olmayan bir kişiliğin incelenmesidir. Bu kadının yaşamla ilgili canlılığı ve becerikliliği konusunda tüm olumlu edebi eleştirilere karşın, O gerçek bir hilekardır, gerçek kişiliği oluşturan nimetlerden yoksundur. Kişiliğinin öyküleştirmesi, sayısız gizemlerin ürünü durumuna dönüştürülmesine neden olmuştur. O, modern insanın maddi çıkarları için bu gün oynadığı rollerin bir prototipidir.

19.yy.'da mistik kişiliğin yok olması konusundaki öz değişmez. Modern düşüncenin etkileri olarak, Dickens'ın "**Büyük Umutlar**"ında başarı için gösterilen ekonomik çabalar duygusal doyum sağlamaz. Flaubert'in "**Madame Bovary**"'si ile Zola'nın "**Therese Raquin**"ninde zorlanan cinsellik de duygusal doyum sağlamaz. Bu öz, bu gün de korunan, John Fowles'in "**Fransız Teğmenin Kadını**"nda görünen niteliklerdir. Tüm bu edebi eserler, bize değişken kişilikleri veya taşınan birden çok kişiliklerin yanlışlığını, en azından duygusal tehlikesini vermektedir. Buna bağlı olarak, yüzyılın büyük düşünürleri Marx ile Freud da bu yazarlarla görüş açısında birleşmektedirler. Marx'a göre, kapitalist toplumlarda kişi kendi üretiminin karşısında manevi çıkarlarının da yok olduğunu fark eder, bunun sonucunda da kişilikte bir zayıflama ve yabancılaşma görülür. Freud ise, kişiliğin toplumun baskısı altında sağlıklı olarak korunmasının çok zor olduğunu, ortaya acımasız kişiliklerin çıktığını belirtir. Ancak modern sosyoloji, genel olarak yazarların ve felsefecilerin ortaya koyduklarını inkar etmekte kararlıdır. Buna bağlı olarak edebiyat, yazarların düşünce ve duygularının bir birikimidir. Bunlardan çıkarılabilecek sonuç, kısaca, Shakespeare'in dediği gibi, "Varolmak" veya teolog Tillich'in dediği gibi, "Varolmak için Cesaret"tir.

Modern bakış açısından uzay, zaman, ahlâki değerler ve kişilik görelidir. Bu da sayısız görüşlerin ortaya çıkmasına neden olur. Ancak, buna göre, "gerçek kişiliğin" ortaya çıkması gereklidir. Rönesansa dönecek olursak, Holbein'in "**Elçiler**" adlı ünlü tablosu göreliliğe güzel bir örnektir. Bu gerçekçi ve kişilerin normal ölçülerinde yer aldığı tabloda, Fransız ve İngiliz elçileri yüzlerinde oldukça sahte bir ifade ile gösterilmiştir. Resmin ön planında, sanat tarihçilerinin biçimsiz olarak nitelendikleri bir "şekil" yeralır. Bu imaj, sadece resmin sağ ön tarafı dışında, resme tüm bakış açılarında aynıdır. Resme bakan kişi doğru bir yerde

durursa, objenin büyük bir kafatası olduğunu görür. Bu Ortaçağda ölümün simgesi, Rönesansta ise gelişmiş bilime bağlı sanatın bir hilesidir (oyunudur). Bu, daha da kesinleştirecek olursak, mistik kişilikle karşıtlığın simgesidir. Bu, genellikle, kişinin aklı ile birleşen aklın fiziksel konumu ve fonksiyonlarının kafatası içinde olması düşüncesidir. Her ne kadar kişinin ruh ve kişiliği kafatasında korunursa da, şimdi de, ruh kavranılmaz ve dokunulmaz manevi bir güçtür. Shakespeare bu görüşü **Hamlet**'de, mezarlık sahnesinde, Hamlet'in dalkavuk Yorick'in kafatasını incelemesinde işler. Holbein da güç ve egemenlik, sahip olma duyguları ile resimlediği kişilerinde aynı konuyu işleyerek, modern dünyada da süregelen tiplerin öncülerini yapmıştır. Bu olasılıkları ortadan kaldıran "şekilde" perspektivin dar tutulması ve ölümün anımsatılması tabloya göreli dünyada görülmeyen kişiliklerle "mistik zenginliği" kazandırmıştır. Modern sanatta Holbein'in bakış açısı bu gün bile geçerlidir. Antoioni'nin 1966'da yaptığı "**Blow-Up**" adlı filmi, dünyayı göreli olarak ve hiçbir ahlâki değere sahip olmadan gören bir fotoğrafçının öyküsüdür. Tüm dünya sadece fotoğraf üretmeye yönelik, ona hiçbir yönden ahlâki değer yüklemeyen tarzdadır. Örneğin, kenar mahalle insanların fotoğrafları gerçekçiliği ortaya çıkarsa da, onların durumlarına çözüm getirme amacını gütmaz. Fotoğrafları çektikten sonra, fotoğrafçı gerçekte ne olduklarını görmek için onları büyütür. Çok büyük boyutta biçimsiz bir "şekil" ortaya çıkar, ki bu, öldürmede kullanılan bir silahtır. Böylece, genç adam sanatında doğruyu ve yanlış görmeyi öğrenir ve ilk kez hiçbir şansı olmayan kişiliği üretir. Holbein ve Antonioni'de dar perspektiv ve odak, zengin bir mistik kişilik kullanılmıştır.

Faust'un evrensel gücü ve zenginliğinin, iç zenginliğinin olasılığına tersliği, resimli sanatta bilinçli üretilen, gerçek kişiliğin temeli olan doğru ve yanlış olarak karşımıza çıkar. Holbein ve Antonioni'de ortaya çıkan bu öz, sanatın sanatçılar elinde yoğrulmasının (oynamanın) ürünüdür. Bu, doğrunun ürünü olan, gerçek kişiliğe dayanan yaşamın örneğidir.

Çeviri : Billur TEKKÖK

Ş İ İ R İ R M A Ğ I

Çin'in dışa yeniden açılmasıyla turizm, bir çok geleneksel mimari düzenlemenin yeniden kurulmasında etkileyici olmuştur; bunların arasında, özellikle taslar için yapılan minyatür bir ırmak vardır. Günümüze en yakın oluşturulmuş tek örneği, işlevini tantanalı bir otel bahçesinin görünümünde oynadığı rolle hâlâ sürdürmektedir. Bu ırmak, konuk evlerinde öylesine bulunan bir süs olmaktan öte, tam anlamıyla bir haz unsuruydu.

Çin'in en zengin dönemi, aynı zamanda onun en görkemli şiir dönemidir de. Bir zamanlar, Çin'de kültürel yetkinliği simgeleyen, ozanlar için alışıldık bir buluşma yeni olan, varlıklı ya da yoksul, onları ciddi masa işlerinden, derin düşüncelerin uyarıcı çizgisinden alıp uzaklaştıran bu yapay su yolları, doğal akıntılardan ayrılmış, ince bir işçilikle kesilip yönlendirilmişti. Şiir, kuşkusuz, bu işe gönül verenlerin izlekleriyle yapılırdı, ama, ozanlardan her biri, suya bırakılmış tasın dolanbaçlı seyrini tamamlamasından önce, “ezgisiz musiki”yi önceden belirlenmiş bir biçimde kurmak zorundaydı. Oyunun temel kuralı buydu.

Bu oyunu ‘bütünüyle gerekli bir oyun’ kılan, onun tam anlamıyla hoş vakit geçirmek, rahatlamak için oynanır olmasıydı. Kazananlar onurlandırılır, kaybedenlerin utançlarınca akıttıkları şarapla ödüllendirilirdi. Onların yarışmacı ruhları, hemen hemen en yüksek şiirsel değer taşıyan ürünleri vermiştir, bununla birlikte, doğaçlama söylenen bu şiirler, bir büyük uyum çağını en incelikli biçim ve ayrıntılarıyla yansıtmıştır. Yeterince şarap, yeterince şiir, bir o kadar bolluk ve zaman da oldukça, kimi mermer, kimi kil, yüzmeğe devam ederdi taslar.

Daha sonraları, oyunun yaygınlığı doruğa ulaşmış, ama, barışın, varsıllığın çöküşüyle gerilemiştir. Şiirsel içerik giderek olumsuzlaşmış,

daha bir hoşnutsuzlukla yaratılmıştır. Onca yoksulun oynamaya pek az zamanı, varsılın sunacak daha az şarabı olunca, deyişler karardı, giderek eğlendirici olmaktan çıktı. Usta ozanlar her zamankinden fazla onurlandırılmak istediler, yarışmanın ilkeleri artık kabul edilmez bir hâle geldi. Bu, şiirlerin beğenilir ürünler olmasını engelledi, böylelikle oyun kendine yozlaştı.

-
- * “Lau-pöyi”, söz konusu geleneksel oyunun, Türkçeye tam karşılığı “Tasların Irmağı” olarak çevrilebilecek adı.
 - * “Ezgisiz musiki”, “Si-ko”, Çince, birlikte kullanıldığında ‘şiir’ anlamına da gelen, iki heceli bir kelime.

İng. Çev. : Yıldırım ARICI

OYUN ÜSTÜNE

Oyun. Nedir? Bir kavram. Yaşayışımıza bir anlam ışığı katsın diye. Edebiyattaki yerini, kendi yazılarım, kendi gözlüğüm açısından, bir iki noktasiyla kısaca yoklayacağım.

• Türkçede, yenilerde, Oğuz Atay'ın "Tehlikeli Oyunları"na bakılmalı.

Ne oyun, ne oyun değildir? Yanıt bize bağlı bir açıdan. Dilersek, yorum ışığımızın altında, yaşamamızda oyun olmayan çok az şey kalır. Doğumumuz belki, ölümümüz, yeyip içmemiz, dünyada soluk almamıza yarayan, soluğumuzu bitiren oyun kuralları. Toplumda soluduğumuz için de, toplumda yaşamamın kuralları var.

Şimdi, dünyaya bir oyun alanı olarak bir **tavır değişikliği** gerektiriyor. Oyunda **sanki** özgürmüşüz gibiyiz. Sanki bizi belirleyen zincirlere daha sevecen, daha çocuksu, daha dıştan bakma durumu var. Mızıkçılık her zaman mümkünmüş gibi. Bedeli de sanki ağır değilmiş gibi.

Şuna inanıyorum: Her yaşadığımızın oyun olan bir yanı var. Sorun bunu yakalamada. Herkesin işi değil olağan ki. Oyuncuyu, oyuncuları, dünyayı yok edebilecek, yıkıma götürecektir, insan onurunu ortadan kaldıracak (kaldıran) oyunlar var. Oyunlarda çoğu kez özgür değiliz belki, ne demekse özgürlük.

Tavrım şu: Ben oyunu anlamaya çabalayışıma da bir oyun olarak bakmaktan yanayım. Oyun, bu bakışmada, bir özgürlük araştırması, bizi cendereye alan baskılardan bir kurtulma çabasıdır. Köklü bir çaba mıdır? Akıllı, uzun vâdeli bir çaba mıdır? Belki değildir. Ama, dünyayı yaşanır hale getirmede bir olanaktır. Denenmelidir. (Asla bir "afyon" değildir. Uyumaz çünkü, gözümüzü açar!)

Benim deneme yazdığımı söylerler. Yanlıştır. Ben oyun yazarım. Ne yazması, oynarım.

Çağımız felsefesinde, toplumbilimlerinde "oyun" kavramı önemli bir yer tutuyor. Ben oyunu onlardan değil, kendi yaşayışımından çıkardım.

Çok kolay suçlanabilirim burada: Yaşamı ciddiye almıyorum sanılabilir. Ciddiyeti de oynuyoruz belki. Bilerek sistemli düşünmemeye çabalıyorum, çünkü kavramın kendisi beni bu yazıda ilgilendirmiyor. Ben “oyun” la, yorumlar buluyorum yaşayışında. Başkalarının yaşayışında. Toplumların yaşayışında, şimdide, gelecekte.

Oyunda bir olanak gizli. Başka türlü olabilme olanağı. Bu beni çarpıyor. Tarihi değişik biçimlerde yazabilirim. Oyunlar zincirini, olgular arası bağları çeşitli biçimlerde kurarak, bu çeşitliliklerin zenginliği içinde bakabilirim tarihe. Aynı anlayışı toplumlara, kendime, başıma gelenlere uygulayabilirim.

Kalıpçılar, şem’a düşkünleri, şabloncular oyunu anlamazlar. Bizim oyun anlayışımıza, tarihin oyununun, toplumda gücü elinde tutanların oyununun bir sonucudur, derler.

Diyelim ki öyle. Biz elimizden geldiğince olanaklı oyunları anlamaya çalışırız önce. Her türlü oyunu. Bize oynattıklarını ileri sürdükleri oyunları da.

İşte yazımız var, orada; oynatılıyorsak eğer, oynatıyoruz da. Suçlanıyorsak, suçluyoruz da. Yazımın oyunu, bu karmakarışık oyunlar ağını yorumlamakta, oyunları bozmakta direnen bir oyun çabasıdır.

Hazır bulduğumuz oyunları anlayıp, değiştirip, gerekirse geliştirmeğe oynuyoruz.

Elma da desek, armut da desek çıkıyorlar. Oyunumuz bir çıkartmanın tarihidir. Bütün mızıkçılar alınlarından öpüyorum.

OYUN: OYALIM

Oyun diye buyrulmuştur. Hadi, birlikte oyalım, insanın tüm yapıp etmelerine. Oyalım, seven hıznırlar olarak sevgiyi!

Onsuz hiçbir oyunun oynanamayacağı oyundur sevgi. Sevgi ciddi oyununu oyuna getirmeye çalışanlara karşı bir karşı oyun;
Seven kim midir?

Önce, sevlmeyi bilendir. Sonra, evrenin ve edebiyatın gizlerini bilip de dünyayı kurtaracak olan insanların küfürlerine karşı, Türkiye'nin ve dünyanın bu karmaşasında, hâlâ sevgiyle uğraşabilendir.

Türkiye'de incelmış aydınlar bakın nelerle uğraşıyor diyerek, bizi doğru dürüst okumadan, kaygılarımızı anlamadan harcayacak olanlara gönüllü malzeme olandır. Herkesin kolaycı ırzına geçtiği sevgi kavramının bulanıklığında, dünyanın yalnızca sevgiyle kurtulamayacağını hüznle anlayandır.

Sevgi kolayca afyonlaştırılabilir. Seven kadar kolayca dangalak olabilen az insan vardır. Toplumun kurtuluşu için bütün olanaklı kuvramların ıskalayamayacağı, kaçınılmaz bir insan etkinliği olan sevgiyi, yufka yürekli sanatçıların, kalıpcı din adamlarının, alaycı ekonomi bilimcilerinin, kuşkucu ruh ve toplum bilimcilerin çarpıtmalarına karşı, kendi yaşayışında, en sancılı koşullarda bile yaratmaya çabalayandır.

Sen, hey, sen, beni saldırganlığın ve kininle okuyan kendi ülkenden habersiz okuyucu, sen seven falan değilsin.

Sevmeye çalış bakalım, kolay mı zor mu gör.

Mistikliği uyuşukluk, sevgiyi kolay uzlaşıcılık sayanlar! Bu çağ kendi gerçekci sevgi anlayışını yaratmalıdır. Sevgiyi, gerçekçiliğin can damarında, yaşadığımız sahici yaşam içinde, bizi aldatmaya yönelik bütün oyunların bozulmasında, hiçbir soyguncu ve üç kağıtçının, sömürücünün, saygısızın, kolaycının erişemeyeceği bir alan olarak görüyorum.

Seven, tarihini ve çağını anlamaya başlayandır.

SEVGİCİLİK OYUNU

Koca adamlardık. Şu masmavi gökyüzü çadırının altında nice sevgicilik oyunları oynardık.

Büyüttüğümüz kaygılarımız vardı. Birer papatya taktık üstlerine. Yaprakları rüzgarda uçuveren gelinciklerle süsledik sıkıntılarımızın harmanını.

Birşeyler hep iğreti durdu. Birşeyler çarpık. Yine de türküler söyledik, el çırttık. Doğayı elledik birlikte. Sürdük umutlarımızın izini. Korkularımızdan kelimeler biçtik. Kelimeler yaşamının sahiciliğinde ne uyduruktular. Onları gerçek eyledik.

Yatkındık. Ne zaman başımız sıkışsa sarılırdık onlara. Ya okuduk ya yazdık. Yutkunduk. Şu koskoca dünya panayırında, küçük kasabalılar, taşralı acemiler olarak boy gösterdik. Hep birşeyler unuttuk. Birşeyler kaçırdık. Sendeledik. Yuvarlandık. Kelimelerle kirlendik. Kelimelerle tuttuk kendimizi. Kelimeler içtik. Bakışımız kelime. Gülüşümüz kelime olarak kaldı.

Biz taşralı deli fişekler, dönüşen dünyada dolandık durduk. “Kardeş, benimle sevgicilik oynar mısın?” Tutmaya çalıştığımız avuçlara yüreğimizi koyduk.

Sevgicilik. Küçük çırpınmalarımızın mumuyla yarı aydınlıklarda oynanırdı. Sönüp giden mumlara bakar bakar iç geçirirdik. Bu oyunu da zor oynadık. Çocuklarımız gülmeliler: “Ne adamlarmış büyüklerimiz, sevmeden ölüp gitmişler”. Hadi, yeminler edelim geleceğe: “Vallahi de sevdik, billahi de sevdik”.

Şimdi, anacağım, şu resimde, sevgilime o bıyığı çizen nerede?

Onda sevgi, bende sevgi, uçları hep kara yerde.

Söyle bana, sevgicilik oyununda, beni bir başıma koyan nerede?

KENDİSİ “OYUN,, OLAN METİNLER

İNSANIN KAVRAM BAĞLAMLARI

(Bir **mathematico-philosophicus** Bağlantı Oyunu)

**Wittgenstein'a öykünerek
Adnan için**

(Nisan 1979
öncesi ve sonrası)

**Bütün akıl bilgileri, ya kavramlardan,
ya da kavram kuruluşlarından çıkmadır;
birincilere felsefi, ikincilere de
matematiksel denir.**

I. Kant Kr.d.r.V. A837/B865

**Felsefi bilgi, öyleyse, özeli yalnızca
genel olan içinde ele alır, matematiksel
bilgi ise geneli özel olan içinde, hatta
tikel olan içinde...
ibid. A714/B742**

Principii

- Ia1. Bağlantının en az iki bağlananı vardır.
- Ia2. Bağlantıda bağlanan sayısının sınırı yoktur.
- Ia3. Bağlantının yönü, bir bağlanandan öteki(leri)ne geçerken belirlenir.
- Ia4. Bağlantı en az iki yönlüdür.
- Ib1. Bağlamın en az iki bağlananlı en az bir bağlantısı vardır.
- Ib2. Bağlamda bağlantı sayısının sınırı yoktur.
- Ib3. Bağlamın yönü, oluşturuca bağlantıları dengelenirken belirlenir.
- Ib4. Bağlam çok yönlüdür.
- IIa1. Anlam bağlamdır.
- IIa2. Anlam, bağlamın yönünün belirlenmişliğidir.
- IIb1. Anlamak bağlam kurmaktır.
- IIb2. Anlamak, bağlamın yönlerini belirlemektir.
- III. Anlam kurularak varolur, çözümlenerek bulunur.

Regula

Birer arttırılarak, teker teker eksiltilecek;
birer eksiltilerek, teker teker arttırılacak.

Ordinatio

Arttırılırken, $n=1$, $m=2$, 7 kez $[n+(m+1)]$: (1,3,6,10,15,21,28);
eksiltilirken, $n=36$, $m=9$, 7 kez $[n-(m-1)]$: (28,21,15,10,6,3,1)

Tabula

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	
8	7	6	5	4	3	2	1	I
	7	6	5	4	3	2	1	II
		6	5	4	3	2	1	III
			5	4	3	2	1	IV
				4	3	2	1	V
					3	2	1	VI
						2	1	VII
							1	VIII

Conclusio

$(8+7+6+5+4+3+2+1) = 36$ bağlantı
 $(84+56+35+20+10+4+1) = 210$ bağlam

Notionis

- 1.İnsan
- 2.Yaşam
- 3.Kişi
- 4.Anlam
- 5.Değer
- 6.Eylem
- 7.Etkinlik
- 8.Amaç
- 9.Ürün

Coniunctionis

- I / 1.2 İnsan yaşar.
- 1.3 İnsan kişidir.
- 1.4 İnsan anlamlıdır.
- 1.5 İnsanın değerleri vardır.
- 1.6 İnsanda eyleme olanağı vardır.
- 1.7 İnsanın etkinlikleri vardır.
- 1.8 İnsan amaçlıdır.
- 1.9 İnsan, ürünleridir.

- II / 2.3 Yaşamı kişi yaşar.
- 2.4 Yaşam anlamlıdır.
- 2.5 Yaşamda değer vardır.
- 2.6 Yaşam, eylemin alanıdır.
- 2.7 Yaşam, etkinliklerin toplamıdır.
- 2.8 Yaşam amaca göredir.
- 2.9 Yaşamda ürün üretilir.

- III / 3.4 Kişi anlamı taşır.
- 3.5 Kişi değeri taşır.
- 3.6 Kişi eyler.
- 3.7 Kişi, etkinlikleri gerçekler.
- 3.8 Kişi amaç taşır.
- 3.9 Kişi ürün üretir.

- IV / 4.5 Anlam, değerlerde vardır.
- 4.6 Anlam eylemedir.
- 4.7 Anlam etkinlikte yatar.
- 4.8 Anlam amaçlıdır.
- 4.9 Anlam bir üründür.

- V / 5.6 Değer, eylemedir.
- 5.7 Değeri etkinlik üretir.
- 5.8 Değer amaçlıdır.
- 5.9 Değer bir üründür.

- VI / 6.7 Eyleme, bir etkinliktir.
- 6.8 Eylem amaçlıdır.
- 6.9 Eylem ürünlü olmayabilir.

- VII / 7.8 Etkinlik amaç taşır.
- 7.9 Etkinlik ürün üretir.

- VIII / 8.9 Amaç ürüne yönelir.

Contextus

- I / 1.23 İnsan yaşarken kişidir.
1.24 İnsanın yaşamı anlamlıdır.
1.25 İnsan yaşarken değerlidir.
1.26 İnsanın yaşaması, eylemde bulunabilmesidir.
1.27 İnsan yaşamı, etkinliklerinin toplamıdır.
1.28 İnsan yaşarken amaçlıdır.
1.29 İnsan yaşarken ürün üretir.
- 1.34 Anlam üreten insan kişidir.
1.35 Değer üreten insan kişidir.
1.36 Eylemde bulunan insan kişidir.
1.37 Etkinlikte bulunan insan kişidir.
1.38 Amaç taşıyan insan kişidir.
1.39 Ürün üreten insan kişidir.
- 1.45
1.46 İnsan, eylemde bulunabilmesiyle anlamlıdır.
1.47 İnsanın anlamı, bulunduğu etkinliklerdedir.
1.48 İnsan anlamı amacında taşır.
1.49 İnsanın anlamı bir üründür.
- 1.56 İnsanın eylemlerinde değer vardır.
1.57 İnsanın değerleri etkinliklerle üretilir:
1.58
1.59 İnsanın değerleri birer üründür.
- 1.67 Eylem, insan için etkinliktir.
1.68 Amaç insanın eylemlerinde bulunur.
1.69
- 1.78 İnsan etkinlikleri amaç taşır.
1.79 İnsan etkinlikleri ürün verir.
- 1.89 İnsan amaçlı olarak ürün üretir.
- 1.234 İnsan anlamı kişi olarak yaşar.
1.235 İnsan yaşamı kişinin yaşamı olarak değerlidir.

- 1.236 İnsan yaşarken eylemleriyle kişi olur.
1.237 İnsan etkinliklerini gerçekleyen, yaşayan kişidir.
1.238 İnsanın amaçlılığı kişinin yaşamında bulunur.
1.239 İnsanın yaşamasının ürünü, kişidir.
- 1.345 İnsanın anlamını taşıyan, değerini üreten, kişidir.
1.346 İnsanın kişi olarak anlamı, eylemde bulunmasıdır.
1.347 İnsan etkinliklerine kişi anlam kazandırır.
1.348 İnsan için anlam olan, kişi için amaçtır.
1.349 İnsanın anlamı kişinin ürünüdür.
- 1.456 İnsanın anlamı, değerli eylemlerde yatar.
1.457
1.458 İnsanın anlamı, değeri, amaçlı olmasındadır.
1.459
- 1.567
1.568
1.569 İnsanın değeri, eylemlerinin ürünüdür.
- 1.678 İnsanın eylemleri, etkinlikleri, amaçlıdır.
1.679
- 1.789 İnsan etkinliklerinin amaçları, ürünlerinde taşınır.
- 1.2345 İnsan, anlam ve değer taşıyan kişide yaşar.
1.2346 İnsan, yaşayan kişi olarak, anlamlı eylemlerde bulunur.
1.2347
1.2348 İnsan, yaşayan amaçlı kişi olarak anlamlıdır.
1.2349 İnsan, anlamlı yaşayan kişinin ürünüdür.
- 1.3456 İnsan, kişilerin eylemleriyle anlamlanır, değerlenir.
1.3457
1.3458 İnsan, amaçlı kişi olarak, anlam ve değer taşıyıcısıdır.
1.3459 İnsanın anlamı ve değeri, kişinin ürünleridir.
- 1.4567
1.4568 İnsan, amaçlı eylemlerle, anlam ve değer kazanır.
1.4569 İnsan, eylemleriyle anlam ve değer üretir.

- 1.5678 İnsanın eylemleri için değer neyse, etkinlikleri için amaç odur.
- 1.5679 İnsanın değerli eylemleri, ürünli etkinlikleri gibidir.
- 1.6789 İnsanın eylemleri amaçlı, etkinlikleri ürünliüdür.
- 1.23456 İnsan yaşamında kişilerin oluşturdukları anlam, değerli eylemlerde yatar.
- 1.23457 İnsan kişi olarak yaşarken, bulunduğu etkinliklerde anlam ve değer görülür.
- 1.23458 İnsan olarak, değerleri bilerek, anlamlı yaşamak, kişinin amacıdır.
- 1.23459 İnsan yaşamını kişi olarak yaşayanların ürünleri, ortaya anlam ve değer olarak çıkar.
- 1.34567 İnsanın kişi olması, etkinliklerinde anlamı ve değeri gözetmesiyle olur.
- 1.34568 İnsanın kişi olmasındaki anlam, amaçlı ürünlerinin değerinde görülür.
- 1.34569 İnsanın kişi olarak anlam ve değeri, ürün vermese de, eylemlerinde bulunabilir.
- 1.45678
- 1.45679
- 1.56789 İnsan, değeri eylemde buluyorsa, bulunduğu amaçlı etkinlikler her zaman ürünli olmayabilir.
- 1.234567 İnsan yaşamının, kişilerin eylemlerinin anlam ve değer alanlarında ortaya çıkan biçimleri, aynı zamanda, gerçekleşmiş insan etkinlikleridir.
- 1.234568 İnsanın kişi olarak anlamlı ve değerli yaşama olanağı, eylemlerinde yatar.
- 1.234569
- 1.345678
- 1.345679
- 1.456789

1.2345678 İnsan yaşamının, kişinin değerine yansıyan anlamı, etkinliklerde değil, amaçlı eylemlerde görülür.

1.2345679

1.23456789 Kişinin, insan etkinliklerinde bulunarak, ürün vererek yaşadığı amaçlı yaşamın asıl anlam ve değeri, eylemlerinde bulunur.

II / 2.34 Yaşam, kişinininki olarak anlamlıdır.

2.35

2.36 Yaşam, kişinin eylem alanıdır.

2.37

2.38

2.39

2.45

2.46

2.47

2.48

2.49

2.56

2.57

2.58

2.59

2.67

2.68

2.69

2.78

2.79

2.89

2.345

(...)

(Not : Okur, kendisi, boş bırakılan bağlam yerlerini doldurabilir; boş bir kağıt alarak, burada kesilen diziyi de, isterse, sürdürebilir —ya da, “bir oyun işte!”, deyip, hepsine boğverebilir...)

Y A Ğ M U R

Günsenin'e

Yol yol akıp birleşen, birleşip akan damlalar, camın gizli yollarını ortaya çıkarırcasına süzülmemde alt kenara.. Alt kenar üst kenarın çağırıcısı. Üst kenara kavuşamıyor ama.. Damlalarını çekiyor ancak, aynı cam havasını taşıyan damlalarını. Alt ve üst kenarın kavuşması, aynı cam havasını taşıyan damlaları yaşamak mı yoksa?

Yağmur çıkırtkan. Neler yaptığının ayırımında bile değil. Damlacıklar kendi yazgılarını kendileri çizmemde. Yağmur kalın, damlacıklar ince düşüncede. Ürününü koruyamıyor yağmur. Kendini de koruyamayanlara kızmaya hakkı yok öyleyse..

Nemli yolun damlacıktan, damlacığın damladan, damlanın yağmurdan beklentisi var.

Bir eski şarkı duyulmakta.. Eski bir şarkıda kulak. Savaşımında şarkı. "Çürüten"e karşı direnmekte.. Savaşımında.

Şarkının kulaktan beklentisi var. Oysa kulak güçsüz. Kulak çaresiz. Gücü yok, çürütenle uğraşmaya. Çürüten de çürüten de kendisi olsa da güçlü, zaman, kulaktan. Güçlü kulak gerek zamana. Kulak çürümekte.

Damlacıklar arasından bakmakta göz doğaya. Damlacıklar arasında doğa. Salt damlacık değil oysa kendisi.

Doğa geçip gitmemde, ağaç ağaç, tel tel, direk direk, bulut bulut.. Ağaç, bulut, doğanın. Telle direk insanın. Ya düşünce?

İnsan insan geçip gitmemde doğa.. Doğa güçlü, insana, doğa karanlık. Aydınlatan "güneş" gerek doğaya. Doğanın güneşten, insanın doğadan beklentisi var.

Yollar tükenmez gibi. Ürün taşımakta yollar. Yollar da insan ürünü, doğanın üzerine kurulmuş. Ürün taşımakta ürünler. Ürün için mi ürün? Ürünler arasında insan.. İnsan şaşkın. Bakmakta ürününe, doğaya, cam ardından. Camlar buğulu. Buğulu doğa...

Doğa için hiç bir şey yapmamanın, yapamamanın ezikliğinde, utan-
cında insan. İnsan boğulmakta.. Doğa buğulu.. Buğu engel “açık”lığa.
Gerçek buğulu.. Gözler buğulu.. Buğulu gözlerde gerçek. Buğulu gözler
de gerçek. Gerçek, buğudan tedirgin. Gerçek, bir var olmamayı istiyor.
Var olmaması istenen, buğu, damlacık, damla, yağmur... Yağmur doğa-
nın.. Oysa doğa gerçek. Bu isteyişte, kendi dışındalığının rahatlığında,
“bana ne”liğin kurutulmuşluğunda insan. İnsan yanılgıda.. Gerçekte in-
san da gerçek..

Gerçek buğulu, insan bulanık.. Kendinden önce doğayı anlamaya
çalışmanın yanılgısında insan. İnsan da doğa...

Yağmur duyulmakta... Bir eski şarkı yağmakta... Doğanın arasın-
dan bakmakta göz damlacığa... Güneş çürümekte... Yol taşımakta, ürün-
ler... Gerçek aydınlık, aydınlık buğulu... Var olmamayı istiyor insan...
İnsan güneş... Işıkla da olsa güneş sıvanmış... Sıva kurumakta, kuru-
yup dökülmekte... İnsan boğulmakla kurtulmakta... Doğa insanın... İn-
san bilinmeyi bilememekte... Gerçek bulanık... Yanılgıda insan... İn-
sanın insandan beklentisi var...

Bitimini yaşayan yağmur...

Son sarsıntının tedirgin heyecanı bir an önce inmeye itmekte in-
sanı...

Ekim 1977/Ankara

ORADAKİ KENDİSİ

Hüseyin'e

Nefes nefes, saat saat, ölüm ölüm geçen bir gün daha, sigara dumanıyla. Bomboş... Bomboş gibi acıdan gayrisi. Zaman akşam. Erken geceye. Ama gece yakın. İçice geceyle zaman. Artık hep içice bundan böyle. Zaman, uyku, gece, karanlık, özdeş artık. Gece yakın.

Yakınların hepsi uzak. Uzağı çekiyorsun kitaplarda dize dize uyku dolu geceye.

Nasıl da karanlık dışarısı. Ne ağaçlar, ne karşı ev, ne de karşı balkonun kızı...

Ağaçlar nasıl da çirkinleşmiş, bitkileşmiş... Uzun, kalın ağaçlar.. Dallı budaklı...

Bana geliyor dallar, üstüme üstüme... Hayır, hayır gerçekten geliyorlar, yaklaşıyorlar... İtiyorum dalları, kan içinde ellerimle. Silkinip atıyorum üstümden, kırılıyorlar. Kuşları kaçıyor dalların. Konsunlar başka dallara, dal tükenir mi kuşlara.

Uzuyor tırnakları kuşların, tırnakları kıvrılıyor, gözüme doğru, gözüme... gözüme, gözüme...

Gözümü aldılar gözüm yok benim, birini aldılar.. Gitti biri, gitti biri, kuşlar gözümü aldılar... İnanmam, inanmam, gözsüz olamam ben, güçsüz olamam...

Bir sürü göz, bir sürü gözüm ağaçlarda... Dallara takıyorlar. Verin gözümü, almayın...

Kuşların gözü yok. Tırnakları var, bir de gagaları. Gözüm yok... Öğretmen, kuşları döv, kuşlar başımı vermiyor öğretmen. Anne, baba gelin, gülmeyin, aldılar kuşlar. Gülmeyin... Kalemimi verin gözümü alın. Gözüümü ceplerine koydular. Gözüme ceplerini koydular. Gözüm büyüyor.

Bunlar başımı aldılar. Öğretmenin dişlerini de alsalar, gözlüğünü de, gözümü geri alır o...

Kuşlar kitap okuyor, gülmeyin, kimileri gözlük takmış. Sandalyelerde oturuyorlar. Sandalyelerin ayaklarında nal çakılı. Sandalyeler koşuyorlar, sandalyeler dörtüna. Kuşlar düşüyor ama...

Hepiniz onlardansınız, hepiniz.. Hepinizin ayakları var. Hepinizin ayakkabısı var, gözlüğü de var. Herkesin var, benim de var, ben de sizdenim ya, kurtarın beni, gözümü alın...

Hepsi gözüme girdi, kuşları sevmiyorum, hepsi gözüme oturdu. Bıçak verin... Bu bıçak yumuşak, bu bıçak vurdukça kıvrılıyor, sert bıçak verin, öldürün onları, kuşları, dişleri, faytoncunun atlarını, kamçısını, gözümü verin...

Öğretmenin dişleri var, karısı da var çocuğu da.. Çocuğunun bıyığı çıkmış, ne çabuk... Faytoncunun bıyığı gibi...

Döküldükçe yerlere, kırılıyor gözler, yollara saçılıyor. Çiğniyor gözleri, faytoncunun atları.

İki gözüm vardı benim. Ama birini aldılar... Öğretmen kuşları kovala. Ayakları yok onların, kaçamazlar... Bıyığı var kuşların... Gözlük takmış öğretmenin karısı. Ver o gözlüğü, o kuşların, söylerim ha, söylerim yoksa, gözünü alırlar...

Öğretmenin karısı erkek... Niye bıyığı yok öyleyse? Faytoncunun bıyığı gibi niye bıyığı yok? Faytoncunun bıyığı da var, atı da, kamçısı da.. Ama kamçısının gözü yok...

Sırayla büyüyen, büyüyüp patlayan sivilceler.. Sivilcenin yarığın-
dan akan gözler.. Patır patır patlıyor suratından dışarı... Faytoncu elinde kamçısı, yükleniyor gözlere...

Yerden yağıyor kar havaya doğru, kalkıp kalkıp yağıyor... Üşüyen gözler daralmış. Üstlerinde kuşlar, karın üstüne üstüne yağıyor, göz göz izler bırakarak gözler...

Yemek yapma anne, tencerede gözüm var. Pişirmeyin gözümü, pişirmeyin, pişerse yumuşar, süner, esner, kötü olur...

Yıkamayın beni.. Soyunmam ben herkesin önünde. Çocuk değilim ben. Gidin kuşları yıkayın, atları yıkayın, kamçıyı yıkayın...

Atlar döğüşmez. Atlar kamçı yer, kuşlar öter. Bir de gözümü çalarlar...

Bir sürü göz. Herkesin gözü yerde. Bir sürü göz. Bir de yeni doğmuş bir çocuk... Bir faytonun arkasına asılmış, sürükleniyor. Kamçısını yakalıyor faytoncunun, vuruyor vuruyor gözlere... Gözler sabun köpüğünden balon... Uçuşuyor, savruluyor... Gözüm de orda... Verin gözümü, karıştır, kaybolur, verin...

Hah, verin, hah hah verin, hah gözümü gözüm... göz... göz... gözüm...

Güneş tepede, geceyi aydınlatamıyor ama... Yıldız güneş yanyana...

Güneş yıldızlardan...

Zaman gece... Güneş karanlık...

Kasım 1977/Ankara

G Ö Z

Selçuk'a

Yol yol akıp birleşen, birleşip akan damlalar, camın gizli sırlarını ortaya çıkarırcasına süzülmemde alt kenara.

Eriyen günle birlikte daralıp donuklaşan, körelip silikleşen yollar, geceye akıtmakta damlalarını.

Gece yakın.

Gün boyu, derinden gelen bir heves, çocukluktan kalma tedirgin bir istekle oynamak istediğim eski bir oyunun gölgeleri de bir bir

Birleştirip uçlarından karanlığın, sündürüp uzatıp bıraktığı gölgeler esneyip yitmemde artık, dökülüp uflanmamda.

Emilmemde sanki her şey, o çok gerilerde unutilan ipsiz, dipsiz derinliklere, soyunmamda dünya.

Soyulmamda kabuk kabuk, o korkunç çekirdeğe.

Gece...

Çukurlarını dünden kalma korkuların artıklarıyla dolduran...

Artık ne yol kaldı penceremde, ne karşı balkon, ne karşı balkonun kambur kızı...

Sımsıkı, sımsıkı kapanmalıyım artık. Hiç bir şey zorlamamalı penceremi geceden. Hiç biri sızmamalı içeri. Hiç biri... Yalnız...

Ağaç... Ağacım... Bir sen kaldın geceden, zorlayan içerimi. Büyüyüp uzama, gün gelip penceremi zorlama diye, etimden ekmek, kanımdan su verip sakladığım, nicedir toprağımı kemirip emen ağacım...

Ey ağaç!.. Ne kadar da çirkinsin, bin parmaklı dalların, hiç gagalı kuşlarınla!

Git, git gömül sen de karanlığın dipsiz çukurlarına!

Hem sen nasıl geceleri... Hem de kendi pencereni... Git... Git, çek dallarını. Al başımın üstünden... Al başımın üstünden şu gagasız kuşlarını.

Ah sen nasıl geceleri kapımı bile vurmada bu son günlerde durmadan korkuma inat nasıl da bu kadar gerçek çek başımdan ellerini sallaya sallaya çık gecemin içinden doğrulup da beni çukurdan çukura atla git üstümden çek kollarını kırmayayım seni

kırmayayım diye seni yıllardır etimden toprak canımdan su vermedim mi bak nasıl da uzuyor dalların tırnakların. Tırnakların?.. Tırnakların da var senin. Gelme üstüme!.. Gelme!.. Uzama, sünme üstüme!.. Ağacımdın ya benim... Git!.. Varma üstüme!.. Kes tırnağını... Kes tırnağını, kır gaganı, değme bana. Değme!.. Yüzüme!.. Gözüme!.. Tırnak!.. Batma!.. Batırma!.. Gagalama!.. Gagalamayın gözümü!.. Durun!.. Benim ağacım... Gelme, gözümü delma ağacım. Alma!.. Gelme!.. Delme gözümü...

Gözüm... Gözümü... Gözümü aldılar... Gitti gözüm... Gitti biri... Dallar gözümü aldılar... Kuşlar gözümü aldılar... Ah, gitti... Eyvah, gitti...

Gözüm... İnanmam... Rüyadır, inanmam... Yok gözümün biri. Gözüm yok artık benim. Dönmeyin sırtınızı, duyun, dönmeyin, benimdi o, gözümdü o. Gitti şimdi. Kimse inanmaz. Söndü biri, pörsüdü gitti şimdi. Yitti gözüm.

Gelin... Anne, baba gelin, gülmeyin. Kuşlar gözümü aldılar. Gitti gözüm. Alın gözümü geri. Gülmeyin. Suçum yok benim. Gözüme geldi onlar. Gözümü verin. Ah, gitti biri... Gitti gözümün biri. Çukura göçtü gözüm.

Öğretmen, dalları tut, yakala kuşları öğretmen. Kimse inanmaz bana. Bedenleri yoktu onların öğretmen, gagaydılar onlar koş öğretmen. Ama rüya değil öğretmen.

Sandalyen neden koşuyor öğretmen. Sandalyeler neden dörtnala... Sandalyenin nalı mı var öğretmen.

Bir faytonun ardına asılı binlerce göz, uçuşuyor, savruluyor yollara. Yüzlerce atın altında binlerce göz... Binlerce nalın altında düşlerce göz...

Gözler sabun köpüğünden balon... Yerden göğe, gökten yere... Sa-
cılıyor çukurlara, kör kör izler bırakarak gözler. Vuruyor faytoncu, vu-
ruyor gözlere. Yerden göze, gökten göze, körden göze...

Faytoncunun bıyığı var, benim niye yok. Onun atı da var, kamçısı
da... Kamçısının gözü yok ama.

Kör bir kamçının ucuna yağan binlerce göz... Binlerce körün üstü-
ne yağan dünlerce göz...

Vurmayın. Şaklatmayın kamçıyı, gözleri patlatmayın. Benimki var
içinde. Biri benimdi vurmayın. Buruşur, yumuşar yazık olur, esner,
söner kötü olur. Bulun benim gözümü. Verin benim gözümü.

Ne zaman çıktı bu yaralar yüzümde... Benim mi bu irine bulanmış
gözler... Sıkıldıkça fırlıyor yarığından dışarı. İnanmam, yüzüm böyle
değildi. Böyle değildi gözüm.

Gözüm büyüyor... Bunlar başımı aldılar... Hepiniz onlardansınız...
Hepsi gözüme oturdu... Bu bıçak yumuşak, bu bıçak vurdukça kıvrılı-
yor... Bıyığı var kuşların... Öğretmenin karısı erkek... Yükleniyor göz-
lere... Tencerede gözüm var... Herkesin gözü yerde... Soyunmam ben
herkesin önünde... Atları yıkayın, kamçıyı yıkayın...

Çıkarın bu gömleği. Bu gömleği giymem ben. Sizin gibi giymem
ben. Gömmeyin gözümü. Gözüm yok benim. Almayın gözümü. Göm-
meyin.

Alın gözümü. Anne, baba, öğretmen, alın gözümü, beyaz önlüklü.
Verin atları, nalları, faytoncunun kamçısını, gözümü alın.

Alın gözümü... Verin gözümü... Hah, alın, hah hah alın, gözümü...
Gözüm... göz...

Yağmur duyulmakta... Eski bir şarkı yağmakta...

Göz göz akıp birleşen, birleşip akan damlalar, gizin sırlı yollarını
ortaya çıkarırcasına süzülmekte alt kenara.

Gecenin söküğünden bakmakta göz damlacığa. Zaman çürümekte...
Kuruyup dökülmekte...

Akmakta göz
akmakta
bitimini yaşayan yağmur.

Eylül 1985/Arhavi

B İ R S Ö Z

Kimse şüphe etmez ki, her oyun, kendi kuralları çerçevesinde oynanır. —Oyunun zenginliği olsa olsa oynama olanaklarının genişliğine bağlanabilir. Bu olanağı genişleten de, oyun değil, oyunculardır. Ya da, oyun kadar, oyuncular da.—

Kuraltanımız olarak bildiğimiz çocuk oyunları bile, bir kural çerçevesinde oynanır: Orada kurallar oynamaları değil, oynamalar kuralı belirler; oyuna katılan herkesi yakalarsınız da, ebe olmaktan niye kurtulmuş sayılmadığınızı bir türlü anlayamazsınız.

Kuralı söktüğünüzde ise oyun çoktan bitmiştir.

Eylül 1981/Ankara

R A B N U M A

Temmuz 1959'da, İran'da yayınlanan Penâm gazetesi Zahedan yakınlarında kayalara oyulmuş bir tapınak bulunduğunu açıklamıştı. Tapınak, küçük bir dehlizden girilebilen geniş bir odadan ibaretti. Cesaret edip içeri girenler, Kazan Üniversitesinden arkeolog N. Brodnikov ve yardımcısına ait olduğu daha sonra anlaşılabilecek iki ceset bulmuşlardı. Cesetler antik bir satranç masasının iki yanındaydı. Adli tabib, arkeolog ile yardımcısının altı yıl önce öldüklerine hükmetti. Cesetlerde bir cinayeti akla getirecek hiçbir iz bulunamadığından, bu kişilerin ölümlerinin, hastalık olasılığı bir yana, açlık ve susuzluktan olabileceği Sovyetler'in elçisine duyuruldu. Gelgelelim elçi, Brodnikov'la yardımcısının yanlarında ilaç ve tüketilmemiş bol miktarda erzak olduğunu belirtip adli tıp raporunun doğruluğu konusunda şüphelerini dilegetirdi. Bununla birlikte bir uzman heyeti, olay yerinde yaptığı araştırmada adli tıp raporunu doğrulayacak ipuçları buldu. Brodnikov'la yardımcısı satranç oynarken ölmüşlerdi. Daha sonra, onların satranç masası başında ölümü beklediklerini düşündü herkes.

Brodnikov'la yardımcısının ölümlerinden altı yıl sonra gizli bir tapınağın içinde satranç masası başında bulunmaları olayına, Arjantin'de yayınlanan bir satranç dergisi, "Garip ama Gerçek" köşesinde bir sütunluk yer ayırdı. Buradan, arkeologla yardımcısının oynadıkları oyunun bilinen satrançtan biraz değişik olduğunu öğreniyoruz: Tahta, "9x9" kareden oluşuyordu ve taşlar otuz altı taneydi. Sözü edilen dergide bu olayı anlatan yazar, kimbilir, belki taşların da bilinenlerden farklı hareketleri olduğunu ekliyor. Bunun yanında, İranlı yetkilileri Brodnikov'un büyük bir olasılıkla bu garip satrancın kurallarını kaydettiği not defterini dünyaya açıklamamakla suçluyor.

Elimize geçen birtakım belgeler bilmece gibi görünen bu olayı çözmemize elverdi. Herşeyden önce, Brodnikov'un bulunduğu tapınakta rasladığı satranca benzeyen oyunun asıl adının "Rabnuma" olduğunu biliyoruz. "Rab" ve "-numâ" sözcüklerinden oluşan bir ad bu. Hicrî VI. Yüzyılda yaşamış ve daha sonra mezhebinden dönen bir Yezidî olan Husrev'in, bu oyunun kuralları hakkında yazdığı ve oyunla aynı adı taşıyan kitabın elimizde yalnız "mukaddime"si bulunduğu için Rabnu-

ma'nın nasıl oynandığını bilmiyoruz. Oyunun bulucusu olan Husrev'in yaşamı hakkında bazı bilgilere **Tezakirü'l Mucrimin** adlı eserde raslıyoruz ancak. Önceleri bir Yezidî olan Husrev, peygamberliğini ilan etmiş; fakat karşılaştığı sert tepki öldürme girişimlerine dek vardığı için mezhebinden çıkıp yaşadığı yeri, yani Irak'ı terk etmiş. İran'ın Zamehan kentine yerleşen Husrev, sırları halka açıklamanın yolaçacağı tehlikeler konusunda acı tecrübelere sahip olduğundan, burada kapalı bir tarikat kurmuş. Adı geçen eser, (daha sonra Brodnikov'un bulacağı) tapınağı da Husrev'in yaptırdığını anlatıyor.

Husrev'in, bulduğu oyunla aynı adı taşıyan **Rabnuma** adlı eserinde tanrısal vahyi almak için bir anahtar peşinde olduğunu görüyoruz. Husrev, seksen bir haneli bir tahtada otuz altı taşla oynanan ve satranca çok benzeyen bu oyunu tasarlamış. Gelgelelim, bu satrançta tek akıllıca açılış, yine bulucusunun tasarladığı, doksan dokuz hamlelik bir kombinasyon. Eğer bu açılış yapılırsa ilk taşın alınması için dokuz bin dokuz yüz doksan dokuzuncu hamleyi beklemek gerekiyor. Açılışın yalnızca ilk hamlesini biliyoruz: E2e4!! Bildiğimiz diğer bir şey, e2 piyonunun siyah ve beyaz şah ile oyunun sonunda kalacak üç taştan biri olduğu. Esere göre e2 piyonu (Husrev "e" yerine Farsçada beşinci harf olan "t"yi kullanmış) oyunun sonunda vezir olup siyahların mat olmasına neden olacak. Bununla birlikte Rabnuma adlı oyunun dünya tarihinde ancak bir kez oynanabileceğini ileri sürüyor eser. Eğer oyunculardan biri kasıtlı olarak yenilme yoluna gitmezse (ki, Rabnuma'ya göre bu olanaksız birşey) oyun sonsuza kadar sürer. Bu oyunun açılışındaki doksan dokuz hamle, ister istemez Allah'ın sıfatlarının sayısı olan "doksan dokuz"u akla getiriyor. İkinci bir ilginç nokta, evrenin, Tanrı'nın bir tezahürü olduğu yollu Sufi düşüncesine koşut olarak Husrev'in şu iddiası: Tanrı, sonsuza kadar sürecek bu oyunda kendini **açım**lar... Buna göre, her hamleye karşı bir hamle, sav ve karşısav, matı ya da sentezi biraz daha yaklaştırıyor. E2 piyonunun vezir olması, "kurtuluş" temasını, tektanrıci dinlerdeki "ruhuh kurtuluşu" temasını çağrıştırıyor. Mat ya da sentez anında, yani siyahların ya da Şeytan'ın yenildiği anda Tanrı'nın kendini açım lamış olacağını söylüyor eser. Burada, oyunun adının neden **Rabnuma** olduğunu anlıyoruz. Arapçada "Rab" sözcüğünün anlamı "Tanrı" dır; "-numâ" ise Farsça bir sontakıdır ve "...yı gösteren" anlamına gelir.

Elimizdeki bir diğer belge, Husrev için onun müridlerinden biri tarafından yazılan bir methiye; **Husrevnâme** adını taşıyor. Husrev'in bol bol övüldüğü sayfaları atlıyoruz. Ama kitabın son bölümü konumuz açısından önemli bazı bilgileri içeriyor. "Rabnuma oynayan" müridlerle il-

gili bölüm bu. Anladığımız kadarıyla, bu oyuna başlayan, ya da aşağıda göreceğimiz nedenle bu oyunu bırakanlardan devralan müridler, oynadıkları ikinci hamleden sonra altı hamle sonraya, dördüncü hamlenin ardındansa yirmi dört hamle sonraya kadar vb... mevcut pozisyonlardan hareketle gerçekleştirilebilecek bütün kombinezonları kestirebiliyorlarmış. Zaman geçtikçe, gerek kendileri ve gerekse dış dünya hakkındaki herşeyi düşüncelerinden soyutlayıp kafalarını bir kombinezonlar sonsuzluğuyla dolduruyorlar ve hatta, yemeyi içmeyi bile akıllarına getiremiyorlarmış. **Husrevnâme**'de bu konuda şöyle bir öykü anlatılıyor: Müridlerden biri daha oyunun başlarındaiken Rabnuma'yı bırakarak zevk ve eyvence içinde yaşamak istediğini söyleyip tarikatten ayrılmış. Ne var ki, oyunu bırakışının daha ikinci gününde "vezir desteğinde kale"yle ilgili bir kombinezon kurmaya başlamış. Uzakıkça uzuyormuş kombinezon; öyle bir an gelmiş ki, onu yemez içmez bir durumda bulmuşlar. Üç gün sonra da ölmüş. **Husrevnâme**'de, oyuna başladıktan sonra vazgeçmenin, bir koşul dışında, olanaksız olduğu yazıyor: Bu koşulsuz, oyuncunun bir güzele aşık olması. İşte o zaman oyuncu, bir kombinezonlar dizisini değil de aşık olduğu güzeli temâşa edermiş. **Husrevnâme**'den, tarikat içinde bu durumların hoşgörüldüğü anlaşılıyor: Sufî geleneğine koşut olarak bu tarikat, "akl"a olduğu kadar "aşk"a da değer veriyor. Zaten eserde Rabnuma, "aşkın mantığı" olarak da tanımlanıyor.

Rabnuma'nın oynanmasına Hicrî 509 yılı Recep ayının ikinci cumasında başlandığını yine aynı eserden öğreniyoruz. **Husrevnâme**'nin yazıldığı Hicrî 539 yılına kadar altı bin hamle yapıp altı ayrı deftere düzenli olarak kaydedilmiş. Bu kayıtların tarikat üyeleri için Tanrı'nın **vahyi** değerini taşıdığını belirtmemize bilmem gerek var mı? Rabnuma'nın H.539 yılından sonraki bilinmedik bir tarihte yarım bırakıldığı anlaşılıyor. Büyük bir olasılıkla Brodnikov'la yardımcısı, tapınakta buldukları bu yarım bırakılmış oyunu sürdürmeye kalkışmışlar. Arkeologla yardımcısının trajik sonları da böylece belli oluyor.

FOTOKOPİ

Sonra da toparladı notlarını, kırpıntılarını, artıklarını, atıklarını. Şapkasının gölgelediği paltosu kırış kırış. Çıkıyor bürodan. Huzurlu gibi. Bir taksiye atlıyor. Düşünüyor, bir yolculuğun sonu, işini bitirmenin iç huzuru. Kimsenin ısmarlama işe yanaşmadığı bir zamanda, yine de ısmarlama bir iş yaptığını kurarak. Yolculuğundan serüven, serüveninden yol çıkarıp. İniyor. Ansızın çıkılan yolu, kurduğu bağlamı artık unutmuş. Sonlara doğru böyle olur.

İçerisi kavurucu sıcak. Sayısız flaş pathıyor. Yüzlerce makinanın başında yüzlerce insan. Tonlarla kâğıt tüketiliyor. Ürettiklerini belgeleyenlerle tüketceklerini çoğaltanlar dirsek dirseğe. Bir makina da o alıyor. Sayaç sıfırlanıyor. Notunun, yolunun aslına sadık bire bir kopyasını çekecek. En başa dönüp yolculuğunu kayda düşecek. Kopya kâğıdının çoğalttıkça soluklaşan izlerini düşünüyor. Karbon duygulanımları... Basıyor düğmeye, sonunda, zarflayıp pullayıp yollayacak da, Beyninde pathıyor flaşlar, huzur coşkuya dönüşüyor, yol siliniyor. Dondurulmuş bir yığın “mutlu günler” fotoğrafı çözülüyor... Yolculuklar, ayrılıklar, aykırılıklar. Yazının daha kâğıt olmamış ağaç köküne kadar işlediği dolaşım, kâğıdın beyaz dokusuna yayılmış parlıyor. Ağacın kökleri kamaşıyor, gökleri kararıyor. Art arda pathıyor flaş, çoğalttığı her notun unutkan tanığı. Kravatındaki yollar parlıyor.

Gidiyor o şimdi... Bürosunu, masasını olduğu gibi bırakıp... Birikerek çoğalmış, tamamlanmamış ürememiş kâğıtlarını, kırpıntılarını yoksayarak... Beyaz kâğıtların keskin, karanlık dönemeçlerini ardına alıp, geçmişine... Ürünü köstekleyen metropolden kalkıp uzaklara kaçıyor, kuzeye, soğuğa, karlara, güdüsel bir kararla. Eksik valizini, aksak işlerini düşünmeden. Kâğıtlarda tüketemediğini karlarda mı arayacak?

Büro: Artarak biriken kırpıntı öbeklerini saklayan tertip. Tipp-Ex kolaylığı... Kâğıt keskinliğiyle kesişip tuzaklaşan, tuzaklaşıp uzaklaşan karanlık beyaz dolanbaçlar. 21x29,7 : Sonsuz açılımlar...

Beyaz kâğıt, kıvrıntılarına karanlık, görünmez dolanbaçlar dokusu. Buruşuk sessiz kırışık keskin. Kendini dolandıran mürekkep, yolunu izle-

yen, sesini gizleyen kâğıt: Sonsuz oyun alanı, uçsuz açılımlar ağı. Beyaz perde. Her kimin yaz(g)ısını bilen ilk doku.

Masa: Dağlaşan beyaz öbekler. Oyun yığınları, iş yırtıkları. Artıklar. Bir-birine gittikçe gölge, beyaz standart kâğıt birikintileri. Sözü saklayan, gözü yanıltan masa örtüsü. Bir ton not, masa üzerinde, bir ton kırpık imge. Estetik girilip etik dolaş-malı, yaratısına edep labirent.

Yola çıkmadan önce büroda dolaşıyor. Birinin kâğıdı buruşturması, ötekinin yırtışı, beriki yazıyor... O gidecek, gitmeli. Son kez bakıyor tükenmiş kâğıtlarına, kırış kırış. Şapkasının gölgelediği paltosu gibi. Valizini kapının kenarına bırakıyor, taksi çağırıp masaya dönüyor, kâğıt yığınlarına bakarken karları düşünüyor. Standart bir beyaz kâğıtla oynarken, yolu kuruyor. Telefon uzun uzun çalıyor, sesi çizgi çizgi kesiyor sessizliği. Açmıyor. Yolculuğu, bulutu kesen bir bıçak gibi yol aldığı dokusunu kesmeyen bir UÇak. Silinen beyaz bir çizgi.

Tuhaf... Eli kesiliyor, öyle denir ya, yine de kesilen parmağının ucu, an-sızın, kâğıtla oynarken, acı duymadan, bir tek renginden ayrımına varıyor, kan kesiyor dokuyu, acı vermeden... Parmakları arasındaki kâğıda bakarken, akan kan ulaştığı alanda oluklarını buluyor, damarlaşarak yürüyor, belirsiz yazgısını, hazırlıksız yaşantısını sürüyor... sürüyor... Beyaz kâğıdın görünmez dolanbaçlarını mı izliyor, kendi kendini mi dolandırıyor, bilinmiyor. Kâğıtla kan arasındaki bu ön görülmemiş ilişkiye neden olmaktan tanık yalnızca, oyun dışı... Kâğıdın dokuyu kesici : İnceliğin keskinliği.

Taksimetre tıkırtısı parmağından gelen sızıyı duymasına engel değil. Uçak onu karlara uçurur, gideceği yere gider, kaldığı kadar kalır, döner sonra da. Uçsuz kar yayılımları, kâğıtlarla yordduğu kafasını yatıştırabilirdi mi ki, yoksa kar beyazlığı, kendine saplantı yaptığı boş kâğıdın izdüşümlerine mi yataklık etti?

Taksimetre tıkırtısı, usunda parıldayan kar yansımalarını duyumsamasına engel değil. Ürünü köstekleyen metropolün ışıkları gözlerini kamaştırıyor. Buralara da kar yağmış. Yanılsama, geldiği yerden taşıdığı kar çağrışımlarından ötürü değil. Avlusunda bir kestane ağacı olan evde iniyor. Telefon uzun uzun çalıyor, sonra susuyor. Şapkasını çıkarıyor, paltosu kırış kırış. Terasta karlar erimekte... Masanın üzerinde bıraktığı gibi duran kâğıt yığınlarını atıyor. Elleri, paltosu tozlanıyor. Masada daktilodan başka bir şey yok şimdi.

Daktilo: Dağlaşan beyaz öbekler yok artık. Boşalmış oyun alanının or-

tasında, sorumlusu gibi ıssızlığın. Terkedilmiş pozuna yerleşmiş koca makina. Belirsiz toz tabakası. Darbelerle kayıt düşen bellek: Kara silindir, dikey yazı, sonsuz döngü. İzleriyle kendini silen, sildikleriyle kendini ele veren...

Kolunun yeniyle siliyor daktilonun tozunu. Paltosu kırış kırış. Bir sandırda şimdi. Parmaklarını kesiyor kâğıtlar, çizgi çizgi. Telefon çalıyor, parmağı sızlıyor, taksimetre tıkırtıları, karlı hava alanları. Terasta karlar erimekte... Kaçınılmaz yüzleşmenin donukluğu, büroda, yoldan gelenle, bir yola terkedilen koca daktilo. Biri, gidilen yola kayıtsız; biri, gittiği yoldan umarsız.

Bıkkın şimdi. Daktilonun silindirini donduruyor. Birbirini tüketen harf izleri parladıkça, yol dağılıyor. Sondan başlangıca sayıyor taksimetre, gözleri dalıyor, parmakları kıyılıyor. Şeridin üst yarısı siyah, alt yarısı kırmızı. Siyah tek kazanıyor bir yerlerde oynanılan rulette. Sessizlik dokunmaya zorluyor. Tıpkı, dokunuşun en sonunda sessizliğe yol açışı gibi. Bir deste standart beyaz kâğıt açıyor.

Yeni kâğıtlar nasıl da keskin. Parmakları çekingen, kâğıtları elleyişi ürkek. 21x29,7lik gıcır gıcır boş alanlar. Telefon çalmıyor. Belki de hiç çalmadı. Sessizlik belleğini karartıyor. Yanılsamalar... Kâğıtlar kararıyor. Parmaklarını kanatmıştı ama; bir kâğıt, kesmişti. O hiç bitmeyecekmiş gibi sık sık gelen sızı: Yolun ondaki tek izi, yolculuğun sürekli izlenimi.

Dolanmaktan bıkkın şimdi, beyaz kâğıtlarda kendini dolandırmaktan. Saplantısıyla yolculuğu karışıp dolaşıyor. Gözlerini kamaştıran usunu zorlamaktan bıkkın, birbirini yineleyen izleklerden.

Ansızın siliyor, yolunu yordamını. Standart bir kâğıdın üzerine bir kopya kâğıdı çakıştırıyor. Daktiloya sürüyor karbonu, gizlediğini. Siyah silindirin tıkırtısı rengini değiştirmiyor. Biri her şeyini, bütün yolunu yordamını siyaha yatırıyor, bir yerlerde oynanılan rulette. Darbelerle yükseliyor kopya kâğıdı, ardındaki beyaz kâğıdın tersini yükselterek. Dokundukça göremediği yazısı örtüyor ardını arkasını. Karanlık tamamlandıkça uzuyor yazı.

Telefon çalarken duruyor taksimetre. Kopya kâğıdı sakladığı hatalarıyla yutuyor kâğıdı. Yazı onulmaz yanlışlardan kuruyor bağıntısını. Karlar erimekte... Yolsuz şimdi.

Tipp-Ex: Beyaz uçsuzluklar... 21x29,7 : Sonsuz dolanbaçlar ağı. Standart beyaz anonim alan, keskin kâğıt öbekleri aklığının geometrik yığıltısından karanlıklaşan dönemeçler. Yalın Tipp-Ex uygulanımları... Organik bir dokuyu kâğıdın keşişi (Tipp-Ex)

keşişi... Gözü/Sözü dolandıran kendinden dolanbaçlar... Kâğıdın bir eli kanatışı, kanın kâğıtta yolunu buluşu (Tipp-Ex) izini sürüşü, kendi dolanbacını kurması kurcalaması... Kanın kararıp yoluna/yolunda pıhtılaşması. Kader: Şu kadar yol kat eder... Kesişmeler, kırpıntılar, yırtıklar sırça olur dokuya. Dönemeç dönemeç, köşe köşe aralıklar, sayfa, satır, kenar boşlukları, artıklar, pul pul atıklar, delik, geçirgen, tersini-tersinden yüzünü-sırrını suratını ele veren eprimeler: Zaman, kullanım aşındırmaları... Sonsuz ürüne açık tek oyun alanı: Beyaz sayfa/sayfa kâğıt/kâğıt doku: Uçsuzluğun üst-üste/alt-alta/yan-yana kayıtlı en yalın, en ince ifadesi: StandART-beyaz-kâğıt: 21x29,7 : İnceliğin keskinliği...

Kasım, 1985

KOMEDYEN

I.

Uyaklar bilirim, kimi pesden
kimi yüksekten söylenen,
Tiradlar bilirim, yittiğini imleyen
ağıtların
ve sahneler
unutuluşa zincirlenemeyen.

II.

İşte ulaştığın, geçkin komedyen
yolun sonunda bir İsa gibi
Bak çarmıhta kolların, soluksuz,
Bitti, geçti yaşamın çoktan
unutulansın.

III.

İyi günlerin vardı, geçkin komedyen,
övgülerin, bravoların,
ününün gümüş yaldızı,
tüm kentlerde herkes
seni alkışlardı.

IV.

Ne kadardır oynuyordun, geçkin komedyen:
Akıp gidiverdi onca süre,
Yaşaya tükete bıraktın onları
geride,
Nasıl da değişmiş; bukalemun,
tenin, havan, kıvraklığın,
Nerede yüz boyaların, takma saçların,
her kezinde taşı gediğine koyan
repliklerin?

V.

Gözyaşları, geçkin komedyen,
döke döke ustalaştığın,
Nerede yitirildi iç çekişlerin,
küllenışten kurtarmayacak
değersiz anın?
Özledim şimdiden seni, benim düşkün canbazım.

VI.

Başka çığlıklar, başka bravolar olacak
biliyorum
ünün yeline katılmış dans adımları,
başka erinçler, ölümcül bayraklar
yamalı giysisine bürünecekler seni
soytarının,
Haykırıyorum, yankısız kalıyor sesim
tıpkı senin gibi, geçkin komedyen.

VII.

Zaman silmiş hemen hemen
kalıntısını isminin,
Geçkin komedyen, benim mutsuz kardeşim,
Acıyışımı yanıtlıyor sonunda
seviyi mırıldanan
dudakların.

VIII.

Hoşça kal, geçkin komedyeni
Pont-aux-Dames'ın,
Biliyorum, her şeyin uykuya daldığı saatte
hayaletler
rollerini fısıldamağa gelecek
düşsü kadınlara
ve diriltecekler, oyun kişilerini,
yankıları
onlar ki, unutuluşa hiç inanmamışlardı.

LES REVERIES DE BIP

**Les Editeurs Français Réunis,
1978, collection petite sirène**

Çeviri : Yıldırım ARICI



“Oyun”a katılan Herkes için —“ısmarlama” bir metin—

Herşey yağmurla başladı. Daha önce, rüzgara aldırmadan, aylak aylak yürüyordum. O alana geldiğimde, bir küçük kızın oyuncakçının vitrini önünde oyuncakları seyrettiğini görünce, beni görmemesine özen göstererek onu seyrederken başladı yağmur. Alandaki gotik saat altı kez vurdu sonra. Küçük kız vitrinin önünden ayrılıp, alana birleşen dar bir sokağa doğru yönelince, ardından gittim. Çok güzel, çok şirindi küçük kız. Öyle güzel yürüyordu ki, onun gibi yürümeye çalıştım ben de. Bece-remedim ama. Sonra, aynadan yapılmış bir kapıdan girip yok oldu küçük kız. O kapıya yaklaşamadım bile. Geri döndüm. Oyuncakçının vitrinini görmek istiyordum. Vitrinin önüne geldiğimde, dondum. Vitrin boştu. Yağmur da dinmişti şimdi.

Alana birleşen sokakların birinin köşesinde gördüğüm tiyatroya doğru ilerledim. Tiyatroya gelenlerin dar bir koridoru izleyerek, dar bir kapıdan oyun salonuna girdiklerini görünce, ben de onları izledim. Biletim yoktu. Kimse bilet sormadı; ne bana, ne de diğerlerine. Salonun karanlık olması oyunun başlamış olduğu izlenimini veriyordu. Yer göstericiler de olmayınca, herkes gibi ben de el ayak yordamıyla bulduğum ilk boş yere oturdum. Yer bulma kargaşasında birbirlerinin kucağına bile-rek ya da bilmeyerek oturanlar olduğu gibi, yanyana oturmak isteyenler ayrı ayrı, ayrı ayrı oturmak isteyenler de yanyana oturmak zorunda kaldılar galiba. Bu durumda bile hiç gürültü olmamasına şaşırdığımdan daha çok, koltukların arkalarında bakana görüntüsünü silik, bozuk gösteren, tozlu, çatlak, bazısı iç bükey, bazısı da dış bükey olan aynaların konmuş olmasına şaşırdım. Ön sıralarda oturanlar için de, sahnenin zeminle birleşen yükseltisinin üzerine aynı biçimlerde aynalar konulmuştu. Bir süre bekledikten sonra oyun salonunun giriş kapısı kapatıldı. Sonra, sahnenin sol üst köşesindeki bir ışıldak tüm seyircileri ön koltukların sağ köşede olanından başlayarak —bu koltuk boştu—, tek tek, bir kaç saniye süreyle aydınlattı, bana öyle geldi ki, sanki bir tanıştırma töreni yapıyordu. Tören sırasında kimileri, diğerlerince ya tanınmamak için, ya da utandıkları için olsa gerek, önlerindeki aynalara bakarak gizlenmeye çalıştılar, ama çoğu, gene de yüzlerini gizleye-

mediler. Kimileri de ışıldak kendilerine yöneltildiğinde ayağa kalkarak diğer seyircileri selamladılar, benden başka kimse onları alkışlamadı, oysa o kadar komiktiler ki. Görebildiğim kadarıyla oyun salonunda, tiyatro ya da oyun sayrıları —tiyatrosuz, ya da oyunsuz olamayanlar—, bunların zorla, ya da kandırarak getirdikleri arkadaşları, dostları, dışmanları, ayrıca, oyun yazarları, eleştirmenleri, tarihçileri, bu gün diğer tiyatrolarda oyunları olmayan, ya da kendilerine hiçbir oyunda rol verilmemiş olan oyuncular, figuranlar, emekliye ayrılmış, artık dışlerinde oyunlar kurup oynamaya çalışan eski oyuncular —bunlar nasılsa yanyana oturmuşlar, biribirlerinin kulaklarına birşeyler fısıldayarak, kısıks glşuyorlardı—, oyuncu olmaya özenen gençler, oyunlardan ya da oyuncularından nefret eden, ama küfretmek için hiçbir oyunu kaçırma-yanlar, kim olduklarını kestiremediğim kişiler de vardı; ama hiç ocuk yoktu, belki de çocukların oynanacak oyunu seyretmeleri yasaklanmıştı, ya da kentin çocukları böylesi oyunlardan habersiz uykularında gülümseyerek içine büyükleri sokmadıkları, kendi oyunlarını dışlerinde de oynuyorlardı. Belki, küçük kız da...

Sahneyi seyircilerden gizleyen ilk perde beyaz kadifeden yapılmıştı. Perdenin beyazlığı ile seyircilerin renkli görünümleri dışında her şey siyahtı. Uzun bir süre bekledikten, sabırsız seyircilerin homurdanmaları iyice arttıktan sonra, oyunun başlayacağını belirten hiçbir im olmadan beyaz kadife perde ansızın açıldı. Herkes oyunun başlayacağını dışnrken —bence, oyun başlamıştı bile—, ikinci bir perde göründü. Bu perde, gelişi güzel fırça savrulmasıyla, el ayak izlerinin, lekelerinin bulunduğu, özel aletlerle yapıldığı belli olan garip desenlerle, her renk boyanın her tonunda boyanmıştı, belki de bir resimdi perdede görünen. İkinci perde açıldığı sırada ilginç bir olay oldu. Yanımda oturan seyirci önündeki dış bükey aynaya kendisinin karikatürünü çizdi, sonra kaha-kahalarla gülmeye başladı, gülerek yerinden fırladı, daha da artan kaha-kahalarla oyun salonunu koşarak terketti. Çok güzel bir kadın onun yerine oturup aynadaki karikatürü sildi, sonra aynayı yerinden çıkarıp ters çevirdi, i bükey olan aynayı yerine taktıktan sonra da makyaj yaptı. Diğer ilginç olay da, küçük bir kara kedinin oyun süresince seyircilerin ayaklarının dibinde mırıldanarak dolaşmasıydı.

Oldukça büyük ölçüleri olan sahne şöyle düzenlenmişti: Seyircilerin tam karşılarında, sahnenin bitim çizgisine paralel olmayan, tek parça olarak yapılmış, seyircilere de paralel olmayan, ikinci perdenin boyandığı gibi boyanmış yanyana  kapı görünüyordu. Kapıların üzerlerinde de yazıları okunamayan —nmde oturan seyirci, sağda kinde ‘evet’, solda kinde, ‘hayır’ yazdığını, ortada kinin üzerinde yazanı kendisinin de okuyamadığını söyledi—, yazıların her sahnede değiştirildiğini

sandığım tabelalar vardı. Kapıların önlerindeki boşlukta ise, oyuncuların her devinimlerinde çarpıp devirdikleri, çarptıklarında bedenlerini yaralayıp kanattıkları, birbirine çok sıkışık olarak yerleştirilen, oyunu anlatırken belirteceğim dekorlar ile irili ufaklı, sanki özen gösterilmeden yerleştirilmiş izlenimini veren, çok sayıda dekorlar da vardı. Oynanan altı sahne de aynı dekorlarla, ama her sahnede kırılan, yerleri değiştirilen dekorlarla oynandı. Sahne her yönden, her renkte, bazısı çok güçlü, bazısı da çok zayıf olan ışıklarla oyun süresince aydınlatıldı. Işıklar değişik açılardan, değişik tempolarla dekorların, oyuncuların, arasına da seyircilerin üzerlerinde gezdirildi, çok güzel ışık oyunları yapıldı. Oyunun müziği ise, her tür müzik aletinin yer aldığı, her bölümü birbirinin benzeri olan, bence çok kötü, garip bir senfoniydi. Ancak, müziğin bazı temaları bana hiç yabancı gelmedi, sanki özellikle bozulmuş, birbirine karıştırılmış bir kolaj senfoniydi.

Oyunda rol alan oyuncuların altısının görünüşleri şöyleydi: Hepsinin de erkek mi, kadın mı olduklarını ne görünüşlerinden ne ses tonlarından, ne de oyundaki rollerinden tüm dikkatimi vererek izlememe karşın anlayamadım. Bu oyuncuların giysileri bedenlerinin hiçbir bölümünü göstermeyecek kadar bol, tek parça olarak yapılmıştı, tıpkı ikinci perde gibi de boyanmışlardı, yüzlerinde ise, birbirine benzeyen maskeler vardı. (Bu bir algı yanılgısı olabilir, belki de birbirlerine benzemiyorlardı, çok ince ayrımlar vardı da ben göremiyordum.) Altı oyuncunun da oyunda adları yoktu. Bu nedenle oyunu anlatırken onlara numara vereceğim. Yedinci oyuncuya gelince, onun boynuna asılı olan tabelada "BİRİ" yazıyordu. Çok iri olan bedenini pembe, başını ise mor ipek kumaşla örten, biçim olarak diğerlerinin giysilerine benzeyen giysisi vardı. Oyun süresince hiç konuşmadı, sadece, sahneye bir köşeden girdi, karşı köşeden çıktı. Girip çıkmaları her sahnenin hem başında, hem de sonunda yinelenirdi. Son sahneden önceki sahnelerde, oldukça hızlı, dimdik, hiçbir şey umurunda değilmiş gibi yürüdü, hep sağ arka köşeden girdi sahneye. Son sahnede ise, çok yavaş, yürümeye zorlanır gibi, dekorlara çarparak, sol ön köşeden girdi, perdeyi de çok isteksizmiş gibi kapattı. Her sahnenin sonunda BİRİ görününce, diğer oyuncuların tümü susuyor, bedenleri kasılıp donuyordu sanki, O perdeyi kapatıncaya kadar da öylece kalıyorlardı. Sonra, beyaz kadife perde iniyor, oynanan sahne bitiyordu. Ardından hemen açılıyor, yeni sahne başlıyordu. Oyuncuların konuşmalarının da, devinimlerinin de her sahnede aynı biçimde yinelenmesi nedeniyle, her sahnede aynı oyunu seyrettiklerini, oyunun hep böyle süreceğini düşünen seyircilerin çoğu üçüncü sahneden sonra, bağırıp çağırarak, ilginç değerlendirmeler yaparak oyun salonunu terk ettiler. Son sahne bittikten sonra ise, salonda kalan seyir-

ciler ara verildiğini düşünerek bir süre beklediler, bekleme sabırlarının sonunda oyun salonunu birer ikiye terkettiler. Ben, son seyredilen sahneyi oyunun son sahnesi olarak değerlendirmedim. Bence de ara verilmişti, evet, verilen ara çok uzamıştı, ama gene de oyun sonlanmamıştı. Salonda sadece Onunla ben kaldık. Onu seyircilerin arasında daha önce gördüğümü anımsamıyorum. Tanıştırma töreni sırasında boş olan, en öndeki koltukta oturuyordu. Galiba, O da bekliyordu, çok da düşünceli gibiydi. Önündeki aynaya baktığından yüzünü göremiyordum, yoksa uyuyor muydu? Onunla konuşmamızı anlatmadan önce, şimdi, oynanan oyunun sadece bir sahnesini anlatacağım, diğerlerini anlatmak, bence, gereksiz, çünkü daha önce de belirttiğim gibi, altı sahne de birbirine benziyordu, ya da bana öyle geldi. (Şunu belirtmem gerek: Biribirlerine çok benzediklerinden oyuncularını karıştırmış olabilirim.)

Önce müzik başladı. Sonra, birinci perde açıldı. Bir süre sonra da BİRİ ikinci perdeyi açtı, sahneyi terketti. Sonra, oyuncuların üçü dekorların aralarından, üçü de sahnedeki kapılardan aynı anda ortaya çıktılar. III sahnenin önüne gelerek saygılı bir reverans ile seyircileri selamladı, seyircilerin çoğu onu alkışladı. V, altına oturduğu içi boş cam fanusa doğru başını kaldırarak hıçkırık sesleri çıkarmaya başladı. IV ise, onun karşısına geçip, kasıklarını tutarak kahkaha atıyormuş gibi yaptı. I, pis bir klozetin üzerine oturmuş, rahatsızmış gibi ıkınıyordu. II, elinde bir kitap ile çok süslü bir Noel Ağacının altında volta atıyordu. VI ise, küçük bir Truva Atının üzerine oturmuş, tanıdığı birilerini arıyormuş gibi seyircilere bakıyordu. Bir kaç dakika sürekli aynı edimleri yaptılar. Sonra, V cam fanusun altından yavaşça kalktı, ansızın fırlayarak III'ü sağ kolundan yakaladı, ona çok kızgınmış gibi, onu sarsarak bağır-maya başladı, "Ya sıçra, ya sıçra... ya da sıçra!", sözleri sona erince de Altın Yunan Haçına gerilmiş Yengeç'in önünde diz çökerek, işitemediğim sözler mırıldandı, belki de dua ediyordu, yakarıyordu Tanrısına. III, "İnanıyorum ki, sıçramaya zorlanıyorum, o halde mızıkçılık edebilirim.", diyerek durduğu nokta üzerinde sıçramaya başladı. IV, kahkahalarını —eğer kahkaha atmışsa— keserek III'ün yanına geldi, onu kollarından tutarak durmaya zorladı. I, oturduğu klozetin üzerinden, "Bence..." diye söze başladığında, IV onun sözünü keserek, "Uzaklara gidilmeli, oraya çok yakınlaşıldıysa eğer.", dedi, sonra seyircilere arkasını dönüp ağır ağır sahnedeki cam kırıklarının üzerine oturdu. Diğer oyuncuların hepsi ona doğru döndüler, I'ın dışında diğerleri onu dövmek ya da sözlerinden ötürü onu kutlamak istiyorlarmış gibi —ne için olduğu hiç belli değildi— ona doğru koştu. Koşuları sırasında dekorların bazılarını çarpıp düşürdüler. IV'ün yanına vardıklarında ise ansızın durdular, el-kol işaretleri yaparak, ardarda konuştular. VI, "Benim karşımda duran

sen bensin.”, derken başının üstünde sallanan kuklalara sol eliyle vurdu. II, “Hep böyle oluyor.”, dedi, sonra elindeki kitaptan birkaç sayfa ileriye doğru çevirerek okudu: **“Ben, o atmanım. Ben ölümsüz yaşamım. Ben, bu dünyanın üstüne çıktım. Beni tanıyan kişiler, gerçeğe ulaşırlar. Ben, bu dünyayı ve bu dünyayı yerim. Anlayan bilir./OM... Huzur, huzur, huzur.”** (1) Okuması sona erince de güldü; korkunçtu kahkahası. II sözlerini bitirir bitirmez, V, I’e dönerek, “Susarsan, konuşur işte.”, dedi, diz çöktüğü yere gitti, gene diz çöktü. I, “Beni de dinler misiniz?”, diye söze başladığında, bu kez sözünü III kesti, “İnanıyorum ki, oyun oynamamayı da oynadıklarına inanıyorlar, o halde, kim onlar diye de sorulmalı.”, dedi. IV, yanında duran III’e bir tokat vurdu, III de onu alkışlar gibi yaptı. Çok kızmış gibi görünen IV, “Karşına her çıkanı asmalısın, engel olanları ezmelisin, hepsini de yok etmelisin!”, dedi, sözü sonlanınca da, sanki sara nöbetine tutulmuş gibi yerde debelenmeye başladı, yakınındaki dekorları düşürdü. I, IV’ün yerden kalkmasına yardım ederken, “Ama...”, diye söze başladı, diğerlerinin bu kez de sözünü kesmeyeceklerini anlayabilmek için olsa gerek, diğerlerine baktı, sonra, “Ama...”, diye başlayınca, V diz çöktüğü yerden kalktı, “Susarsan konuşurlar.”, diyerek, I’i susturdu. II, “Hep böyle oluyor.”, diyerek, elindeki kitaptan bir bölüm okudu: **“Başlangıçta Tanrı gökleri ve yerleri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Tanrının ruhu suların yüzü üzerinde deviniyordu. Ve Tanrı dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü; ve Tanrı ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Tanrı ışığa Gündüz, ve karanlığa Gece, dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün.”** (2) VI, II’nin sözlerinin ardından, “Uzam oluşturan devinimlerin hepsi yasaklanmıştır.”, dedi. I, “Diyecektim ki...”, derdemez, altlarında saklandığı dekorların aralarından başını çıkaran IV, “Sakin ha!”, dedi. III, her birinin önünde sıra ile durup birer kez şöyle dedi: “İnanıyorum ki, hiçbir şeye inanmıyorsunuz da.” V, III önünde konuştuğunda, I’e bakarak, “Susmazsan da susarlar mı?”, dedi. VI, III’e, “Her şey olabilir yasası geçici olarak kaldırılmıştır.”, dedi. II de, “Hep böyle oluyor.”, dedikten sonra, yerden başka bir kitap alarak okudu: **“Ve Tanrı dedi: İşte adam iyiyi ve kötüyü bilmekle bizden biri gibi oldu; ve şimdi elini uzatmasın ve yaşam ağacından almasın, ve yemesin ve sonsuz yaşamasın diye böylece, Tanrı onu Aden Bahçesinden, kendisinin içinden alındığı toprağı işlemek için çıkardı. Ve adamı kovdu; ve yaşam ağacının yolunu korumak için Aden Bahçesinin Doğusuna Kerubileri, ve her tarafa dönen kılıcın alevini koydu.”** (3) Diğer oyuncuların hepsi de bir süre ne konuştular, ne de kımıldadılar, sanki donmuşlardı. Müzik bu anda temposunu yükseltti, çok güzel ışık oyunları yapıldı. Sonra, sahne karardı, müziğin temposu düştü, sonra sahne

gene aydınlandı, müzik orta tempoda sürdü. I, seyircilere dönerek, “Ben de...” diyerek söze başladığı anda, diğerleri ayaklarını yere vurarak kendisine doğru dönünce, sustu. IV, Pała Bıyıklı Buddha yontusunun bıyıklarını çekerek, “Eğer yokedilemiyorsa, gözler de dağlanmalı, yürekler de.”, dedi. II, “Hep böyle oluyor.”, dedikten sonra sağ duvardaki rafların birinden bir kitap alıp IV’e döndü, “Bu kitap İncil’dir, Yahuda’nın yazdığı İncil. İsa’dan başka hiç kimsenin bilmediği, ona yazılmış sevi mektubu.”, dedi, sonra, kapısı açık olan, içi boş kuş kafesinin önüne giderek, kapısını örttü. —Sonraki sahnede açtı, sonra kapattı...— Diğer oyuncular da dekorların yerlerini değiştirdiler. Kısa bir suskunluk oldu, müzik gene temposunu yükseltti. Sonra I, “Ama...”, deyince, VI, “Ona, “Ben, ‘ben’i yasaklıyorum.”, dedi, I’i susturdu, sonra sağ duvardaki pencereye doğru gitti, önüne gelince durdu, geri döndü, durdu, kafasını kaşdı, oturdu. III, “İnanıyorum ki, oyunumuzu oynamaya başladık, o halde oynamayalım, artık yeter.”, dedi. V, III’e dönerek, “Ya o, ya öteki, ya da hiçbir.”, dedi, garip el işaretleri yaparak. IV, onun el işaretlerine aynı biçimde karşılık verip, “Kaçıkların çok olduğu yerlerde kaçmalar yoğunlaşır, uçar, belki de deniz olurlar.”, dedi. II, “Hep böyle oluyor.” diyerek, yerden bir kitap alıp okudu: **“Fermanı ilân edeceğim;/Rab bana dedi: Sen benim oğlumsun;/Ben seni bu gün tevlit ettim./İşte benden, ve miras olarak sana milletleri,/Mülkün olarak yeryüzünün uçlarını da vereğim./Onları demir çomakla kıracaksın;/Bir çömlekçi kabı gibi onları parçalayacaksın.”** (4) VI, II ye doğru yürüyerek, “Olmaz olursa, olan da olmuştur, denilmesi verilen ilk buyruklardandır, uyula!” dedi, pencereyi diğerlerine gösterdi, hiçbirini bakmadı. II, “Hep böyle oluyor.”, diyerek, VI’ya elindeki kitaptan bir yer gösterdi. VI, II’ye bir tekme attı. III, kulağına bir şeyler söyleyen IV’e, “Hadi canım sen de, inanmıyorum, olmaz.”, dedi, II VI’ya tekme atarken. I, “Benim...” diye söze başlamışken, IV’ün dansetmeye başlaması üzerine sustu, onu seyretti. V, “Susarsan dansederler de.”, dedi. I, oturduğu klozetten kalkıp IV ile beraber dansetmeye başladı, ikisinin de dansları müziğe uymuyordu. II, dansedenlere bakarak, “Hep böyle oluyor.”, dedi. VI, “Dansetmek de konulan yasaklar arasındadır. Dansedenler de, dansetmekten söz edenler de katledileceklerdir.”, dedi, sahnede sallanan yağlı ilmeği göstererek. I hemen dansetmeyi kesti, bir firavun mumyasının üzerine oturdu, “Ama...”, derken, II onun yanına geldi, elleriyle ağzını kapattı, sonra, “boş ver” dercesine elini salladı, “Hep böyle oluyor.” deyip seyircilere arkasını döndü. IV de dansetmeyi kesti, yere yattı. III ellerini yana açarak, “İnanıyorum ki, ağırlar çoğaldı, o halde dışlerezinizin hepsini çektin.; dedi, II’nin yanına gidip onu zorla seyircilere doğru döndürdü. IV, “Şaşkınlashmamalı şaşkınlıklara, şaşkınlara, çünkü şaşkınlık şaşırtıcıdır.”, dedi.

V, tek kolu kırık kadın mankenine sarılarak, "Susmazsanız da yok olurlar, sarılmak da gerek.", dedi, mankeni okşadı. VI, "Yok olmak da yasaklanmıştı, susmayın!", dedi. I, "Bense...", dedi, sustu kimse onu susturmamışken, sonra gidip klozete oturdu. III, "İnanıyorum ki, işte şurada, ama yok.", dedi sağ arka köşeyi göstererek. II, "Hep böyle oluyor." dedi, bir kitaptan okuyormuş gibi ezbere okudu: "**Şiddetli bir gültürü ile gelecek ve yürekleri paralayacak felaket. Nedir o gürültüyle gelecek ve yürekleri paralayacak felaket? O felaketin ne olduğunu sen bilir misin? O gün insanlar, kendilerini ateşlere atan, perişan uçuşan pervanelere benzerler. Dağlara atılmış renkli pamuk gibi olurlar. İşte o gün kimlerin tartıları ağır gelirse, onlar hoşnud olacakları bir yaşam içindedirler. Fakat kimlerin tartıları hafif gelirse, onların yeri bir uçurumdur. O çukurun özelliğini sen bilir misin? O, çok kızgın bir ateştir.**" (5) Okuması sona erince de gülmeye başladı. V, ona yaklaştı, amuda kalktı, elleri üzerinde zıpladı, diğerleri de ağlıyorlarmış gibi sesler çıkardılar. Sonra, ansızın sahne karardı, oyuncuların sesleri kesildi. Müzik, önce, sanki bozuk bir plâk gibi cızırtılı sesler çıkararak sürdü, sonra kesildi. Sahne yeniden aydınlandığında, altı oyuncu da sırtları seyircilere dönük, yanyana, başlarını önlerine eğip oturmuşlardı. Bundan sonraki konuşmalarda kimin, neyi söylediğini izleyemedim, çünkü çok hızlı, ardarda da konuşuyorlardı. Ne söylekdilerini çok iyi anımsıyorum ama. Şimdi, oyunun bu bölümünü anlatacağım.

"Önce oyun vardı, çalgı vardı, şarkı vardı... Anlat, anlat... Ardımdan koşanların önlerinden gitmiyordum... Tanrımızsın ama... Yerleşmiş törelere suç muydu çılgınlık?.. Evet! Hayır!.. Evet!.. Doğa bende yaşardı, doğada olan herşey bende olandı... Hayır, sus artık... Yeter... Esrimişler çocuktular... Sus! Sus! Sus!.. Çılgınca tepiniyorlar şimdi, dansetmiyorlar artık, kendileri değil, bedenleri esrik... Sakimizsin hep... Delisiniz siz... Hahaha... Manyaklar... Manyaklarınız... Dağlarda yıkarlar kirlerini, delim olurlar... Hahaha... Esrimiş kişiler korkuyu işte böyle unuttular şarabımla... Hahaha... Şimdide olan çılgınlığım geleceği de görüyor... Saçma bu... Gülün öyleyse bana... Hahaha... Onlar için acı çekiyorum... Hahaha... Onlar için katlanıyorum dayanılmaz işkencelele... Hahaha... Yaşamın gizini onlara da aşlamak için parçalanıyorum... Hahaha... Gülün bana... Hahaha... Ölüyor, yeniden doğuyorum... Hahaha... Yeniden doğmaya gideceğim... Saçmalama... Kaç kez öldüm... İki mi?... Kaç kez dirildim yeniden... Beş mi?... Mutsuzluktur hep yaşadığım... Hahaha... Ardımdan gelenlerin görünen mutluluğu ne öyleyse?.. Sen söyle... Yazık onlara... Hadi söylesene... Şimdi, gülün bana... Susturun şunu... Hayır, konuşsun, çok komik... Haahaha... Acı bu... Hadi, şarap sun bize... Ardımdan gelenler içti hep beni... Seni isteriz, esrit

bizi... Evet, benim ile esriyorsunuz... Hahaha... Şarap benim... Gel bize, esrit bizi... Ancak şarap olarak ulaşabiliyorum onlara... Gel gel... Kanlarına geçiyorum... Kanımız ol... Yüreklerine giriyorum... Yüreğimiz ol... Beyinlerinde dansediyorum... Beynimiz ol... Gülün bana... Hahaha... Güç veriyorum onlara... Güç ver bize... Mutluluk ver... Acı ver... Gülün bana... Hahaha... Mutlu görünüyorsunuz... Hayır hayır hayır... Acı çekiyoruz... Yazık size... Yazık bize... Delilerim benim... Delileriniz... Çılgınlar... Çıldırttın bizi... Gülün bana, yılan saçlı delilerim... Hahaha... Şarap ile esriklik coşkusu sizi bana çeken... Seniniz... Ama, parça parça edildim... Parçalan, parça parça ol... Kaç bin yıl sonra, hangi baharda yeniden birleşeceğim?.. Yedibin... Altı mı?.. Susun... Dokuz mu?.. Kaç yıl sonra gelecek benim tanırcam?.. Şimdi... Hiç... Gülün öyleyse bana... Hahaha... Yılanlarım yanaklarınızı yalıyor, ağuluyor sizleri de... Ahh... Ahh... Bağırmanın... Ahh... Ahh... Yılanlarıma sarılın... Ahh... Ahh... Susun... Ahh... Ahh... Susun, ne olur susun artık.....” Korkunçtu sesleri, ancak BİRİ sahneye girince sustular.

Evet, şimdi Onunla konuşmamızı da anlatabilirim. Yerimden kalkıp yanına gitmek istediğimde kalkamadım, ayaklarım uyuşmuştu. Ayaklarımı sallayarak, masaj yaparak önümdeki aynaya baktım bir süre. Kendimi göremedim, aynam çok tozluysa. Oyun salonu da loştu, yavaş yavaş kararıyor gibi geldi bana. Ayaklarımın uyuşukluğu geçince kalktım. Ona yaklaştım. Başını önüne eğmişti, yüzünü göremiyordum. “Merhaba.”, dedim. Beni yanıtlamayınca yineledim. “Merhaba.” Başını kaldırmadan, “Merhaba.”, dedi. “Oyun galiba sona erdi.”, dedim, henüz sona ermediğini düşünmemeye karşın yüzüme baktı gibi geldi bana, sonra şöyle dedi, “Hayır, sona ermedi, çoktan başladı, ama sona ermedi. Bu oyunun metnini ben yazdım, dekorunu, giysilerini ben hazırladım, çalınan senfoniye ben besteledim, ışıkları ben düzenledim, oyunu ben yönettim. Çok uzun sürdü hazırlıklar, çok çalışıldı. Ama, oynanan oyun benim yazdığım, yönettiğim oyun değildi.” “Çok garip.”, dedim. “Evet, garip. Ama gariplik bu kadar da değil. Yazdığım oyun lirik-tragedyaydı. Oyuncular kötü bir komedi oynadılar. Neden? Anlamıyorum.”, dedi, sonra kendisini yanıtlamamı beklemeden sürdürdü konuşmasını. “Sanıyorum, seyircilerin hiçbiri anlamadı, anlayamazlardı da, ama benim anlamam yeter.”, dedi, üzgünmüş gibi bir sesle. Sustuk bir süre. “Neden?”, diye sordüğümde, ayağa kalktı. (Çok uzundu boyu. Esmer, çok çirkin, gözleri kıpkırmızıydı.) “Oynadıkları oyun oynamamaları gereken oyundu. Çünkü, benim oyunum değildi, çünkü bu oyun bu sahnede oynanmak için hazırlanan oyun değildi, başka bir oyundu. En önemlisi, beni de oyunlarına soktular, ben de onların oyunlarını oynadım. Evet, oyuna katıldım, ama ben oyuncu değilim. Ben oyun yazarım, oyun yönetirim. Oyunumla oy-

nandı; korkunç, bazı an iğrenç olabilen bir oyundu oynanan.”, dedi. Oyuncuları düşündüm, hangi rolü oynadığını bulamadım. “Hangi rolü oynadınız?”, dedim. “Başrolü”, dedi. “Başrolü mü?”, deyince, “Evet. Ama, başlangıçta küçük bir rol gibi gözüküyordu, şimdi anlıyorum ki başrolü oynamışım.”, dedi. Başrolün hangi rol olduğunu sormadım, şunu sordum: “Oyunun adı ne?” Güldü soruma. “Oyunumun adı vardı, ama o da yokedilmiş. Oynanan oyunun da vardır bir adı, ama ben bilmiyorum.”, dedi. Sadece konuşmuş olmak için, “Sahne neden bu kadar doluydu, karışıkı?”, dedim. Hemen yanıtladı beni, “Dolu mu, karışık mı? Bence, dediğiniz gibi değildi. Bir-iki küçük dekordan başka dekor yoktu, bir labirentti sahne. Siz, anlaşılan, oyunu iyi izlememişsiniz. Ama, eğer oynansaydı, benim oyunumun sahnesi dediğiniz gibi olacaktı.” Sustuğumu görünce şöyle dedi, “Üzülmeyin, belki de sizin gördüğünüz doğrudur, ben yanıliyorum belki.” “Hayır.”, dedim. “Evet.”, dedi. Sonra, bağıra bağıra, “Oyuna katılmasaydım eğer, oyunum bozulmazdı, oyunu mu ben bozdum, onlar değil.”, dedi. “Ama oynanan oyun...”, diye söze başlamışken, o oyunun ne olduğunu soracakken, kesti sözümü. “Hayır, susun, o oyunu sormayın bana, benim oyunum değil o. “Ama, anlayamıyorum.”, dedim. “Anlatamam, gidin artık karışmayın bu oyuna.”, dedi, başını önüne eğdi. Sonra, korkunç bir ses ile, “Gidin artık!”, dedi, buyruk verircesine. Karşı koyamazdım, artık konuşamazdım. Oyun salonundan koşarak çıktım.

Dışarı çıkınca, alandaki gotik saate ilişti gözüüm. Saat altıydı. Oyuncak dükkanının önünde, küçük kızı vitrine bakarken görünce, hiç şaşırmadım. Küçük kız bana dönüp bakınca, gülümsedim ona. O, gülümsemedi, koşarak vitrinden uzaklaştı, alana birleşen dar sokağa girdi...

Haziran 1982 - Kasım 1985

1 — Upanişadlar (Taittiriya Upanişad’dan)

2 — Tekvin, Bap I, 1-5

3 — Tekvin, Bap III, 22-24

4 — Zebur, II. Mezmur, 7-9

5 — Kuran-ı Kerim, Karia Suresi

K U Y U

'Varoluşun, rüya görmenin ve oyun oynamanın temelde aynı şeyler olması ona nice unutulmuş dizeler esinlemiştir.'

Borges
—Hepsi ve Hiçbiri—

(... kızgın güneşten gizlenmek için indiği kurumuş kuyuda uyuyakalan bir adamın düşüne giren) ... suyu bilinmez derin bir kuyuda, gözden irak oynayan örümceğin, boşlukta asılı izleri (tersine?) sürerek ördüğü/dokuduğu ağıdır, YAZI : kusursuz, kılcal, kırılğan... sırtında üçgeni (içinde ustasının sûreti), devaynası arar örümcek. kendini gözden yitirene dek daraltır maskesinin gözeneklerini. ağ, tuzağa düşen avın canından beslenir çepeçevre. av saydam bir ilmekle dolambaca alınıp sahnenin merkezine çekilirken, dünya, oyuncular, herşey, çocuk oyununa susamış bir SÖZ kuyusuna düşebilir. kurbanın çatal gülümseyişine takılıp kopabilir gergin teller. unutuluşa çekilir örümcek : yapıtı, kendinden doğup kendine dönerek, durmaksızın yinelenenecektir nasıl olsa. ağ, dokunan her HARFle uçsuz, küreleşecektir yeniden : merkezinden geçen her doğru, uçsuz bir eğrinin, uçsuzlukta kapanacak bir çemberin parçasıdır. döner YAZ(G)I. gün kapanır, şu kocamış sunağı, kuyunun aç ağzını kızıla boyayarak...

I.

Küçük, kapalı bahçe, duru sabah güneşi altında suskun. Usul usul salıyor örümcek; çıkırığın kolu, merkezi, uzayıp yiten ip arasındaki açığı, ördüğü ağla kapatmanın keyfini çıkarıyor. Suda yayılan halkalar gibi, değirmileştiriyor ağını. Ardında bıraktığı ışın demetlerini ustalıklı birleştirip düğümlüyor; kendini boşluğa salverip sağlamlıklarını denetliyor; yeniden tırmanıyor; ilerliyor, boşa çıkmayacağını sezdiği bekleyişine kurulmasının zamanı değil henüz. Son hamleyi tamamlamalı: Kuyu

ağzıyla eşdüze ininceye dek sarkıyor; genişliyor salınımı; sonunda tutundu kenara! Taşa sıkıca tutturduğu incecik ipten tırmanırken, ağından dünyaya (dışarı, taşa, kuyuya, bahçeye) attığı ilmeğin, çıkış/kaçış yolu, nereden geleceği belirsiz düşmana karşı güvence olduğunu düşünse gerek (bir yılan dolanabilir bahçede!). Artık, ağına düşüp yolunu yitirecek avının ölümü çağıran titreyişlerini duyana dek, bekleyebilir çizdiği çemberin merkezinde (hedef? başlangıç?).

II.

Yükselen güneşle yansıdı ağ, gölgesiz. Küçük kız, anlamını yitirene dek hecelere bölüp fısıltılarla dillendirdiği şarkıyı kesti; doğruldu kuyunun başından. (Örümceğin titiz uğraşını, ardından çekildiği derin kımıltısızlığı izlemekten sıkılmışsa, yorgun düşmüşse benzer.) Gerindi, eteğine yapışan otları silkeledi. Sokulup yakından baktı ağa. (Örümceği ağsız, ağı örümceksiz görmeye yelteniyor, gözlerini kısıp.) Gerileyerek, elindeki dalı usulca dokundurdu düğümlerden birine. Örümcek o yana atıldı; titreşimler kesilir kesilmez de, donakaldı olduğu yerde (merkezden, güvenliklikten uzak). Çıkrığın koluna uzandı kız; tüm gücüyle yüklendi. Gıcırdayarak boyun eğdi çıkırık. Gerildi ip. Kuyudan boğuk, ıslak bir ses ağıdı. Boşluk, kapatıldığı küçük hücrelerden kurtuldu. Çıkrığın ötesine berisine yapışmış kesikli eğrilerden, düşey, yatay çizgilerden başkası seçilemiyor şimdi. Salıverdi kolu elinden. Çıkrık boşandı. Kovanın suya çarparken çıkardığı yankı, döne döne ulaştı kulaklarına. Örümcek, ilmeğini izleyip kenara tutunmakta gecikti; çıkırığın altında salınıyor, tırmanmağa çalışıyor. Kız, elindeki dala sardı son teli. Katılığı ayaklarında duyar duymaz, sarıldı dala örümcek (suya düşmüş de, yılana sarılıyormuşcasına). Duraksadılar (bakıştılar mı?). (Kız korkuyor örümcekten. Ayaklarının teninde dolaşması düşüncesine bile katlanamaz. Öteki ise, belki o an anladı başına geleceği.) Kuyu yuttu dalı, örümceği. O, ardına bile bakmadan seğırtti evden yana. (Acıkmış olmalı.)

III.

Kız çıktı evden, bir elinde bezbebeği, ötekinde bir dilim tereyağlı ekmele. Elma ağacının altına oturdu, ekmeğini bitirdi. Eprimiş, gözleri akmış bebeği papatyaların arasına oturtmağa çalıştı. Durmuyor bebek, sırtüstü devriliveriyor. Öfkelendi, otların arasına fırlattı onu. Gözleri, oyalanacak bir başka oyuncak bulabilmek için küçük bahçeyi taradı. Kalktı, iki ucu düğümlü ipini aldı bahçe masasının altından. Kuyuya doğru ilerledi. İp atlayarak çevresinde dönmeğe başladı. Bir yandan da sıralıyor yarım yamalak bildiği sayıları, birbiri ardınca. İp, güneşin kuruttuğu otlara şöyle bir sürünüyor, sonra ısıklıklar çalarak, kızın çevre-

sinde giderek daha hızlı, daha hızlı dönüyor. Sayılar, çılgın, soluksuz bir karmaşayla fırlıyor ağızından. (Güneşin altında, saydamlaşmış ip kurenin içinde, çizdiği her çemberin ardından biraz daha yaklaşıyor kuyuya.) Eteği kuyunun taşlarını süpürmeğe başladığında durdu. İp, ölü bir yılan gibi, uzandı otların üzerine (az önce, havadan gergin bir yay çizen ip, o ip değil sanki). Kızın şolukları düzenini buldu. Ellerini kuyunun kenarına dayayıp içeri baktı: Gün ışığının güçlkle ulaşabildiği su, belli belirsiz yansılardan seçilebiliyor ancak (karanlık, giz dolu bir ayna!). Kuyunun kenarları yeterince geniş, üzerine çıkıp yürüyebileceği kadar geniş. Evden yana baktı: Annesi pencerelerde görünmüyor. İpini aldı, tırmandı. Küçük ayaklarının üzerinde, ip cambazı gibi kollarını iki yana açarak dengesini sağladı. Çıkrığı tutan demir çubukların izin verdiğince yürüdü kuyunun üzerinde. (Niçin sürdürmesin oyununu? Henüz sıkılmadı. Yorulmak bilmez bir küçük kız o. Hem, yaprakların kımıltısızlığı, bahçeyi ısıtan güneş güvenlik verici. Bu küçük, sevimli bahçede, olağandışı, tehlikeli hiç bir şey olamaz. Öyle görünüyor. Hadi!) İpi düğümlü uçlarından kavradı, atlamağa başladı olduğu yerde. (Daha, daha hızlı!) Yanakları heyecandan al al. Sarı pırıltılar saçan saç örgüleri sallanıyor başının iki yanında. (İp küreleşiyor yeniden. Kucaklıyor, sarıp sarmalıyor onu. Kuyunun ağızından zıplıyor altın top.) Soluk soluğa sayıyor, ipin artan hızına ayak uydurmağa çabalıyor. Giderek doldu bahçe, tizleşen ıslıkla. (Farkında değil: eksiye doğru sayıyor. Altında boşluk. Sanki, hızını arttıran, onu böyle çılgına çevirip daha sık zıplamaya zorlayan..., ip. Bakın, nasıl da fırdolayı dönüyor!) Yoruldu, yavaşlıyor. (Başı dönüyor. Uykulu bir gülümseyiş yerleşmiş dudağının kıyısına.) İp, güçsüz ellerinde daha geniş, yaygın bir çember çiziyor artık; gerginliği azalıyor: Bir anda çıkırığın koluna dolanıverdi işte; kendisini bırakmayı aklına getiremeyen kızı, kuyunun ağına çekti. (Çok geç! Ne yitirdiği dengeyi yeniden bulabilir, ne de çıkırığa tutunabilir. Güçsüz. Öürümceğin ağısu yüreğine dek işlemiş. Çılgılık bile atamaz. Düşecek. Ama, düşerken, düşünde hâlâ ip atladığını görecektir belki de.) Aynı ıslak yankı (bu kez biraz daha güçlü!). Kuyu yuttu kızı da. Bahçe suskunluğuna döndü. Usul usul salınıyor ip, çıkırığın kolunda. Otlara gömülmüş, kolları, bacakları ayrılmış yatan bezbebeğin kör yüzünde, tutsak bir kahkaha...

IV.

Güneş alçaldı. Elma ağacının gölgesi uzadı, kuyunun ağına vurdu. Bahçedeki sessizliğin tedirginleştirdiği anne, kızını aradığı yerde bulamayınca, komşularından yardım istedi. Kadınlı erkekli bir topluluk, çevrede uzun süren bir araştırmaya giriştiler. Birinin aklına kuyuya bakmak geldi, gün battıktan sonra. Çıkrığın ipiyle indirdiler adamı. Yeniden çek-

tiklerinde, kolları doluydu. Fenerlerinin ışığı, örümcek ağlarının yapıştığı, küçük, soluk bedeni aydınlattı.

V.

Gece. Masanın başına oturdu adam. Cebinden uçları düğümlü ipi çıkarıp, siyah lâkeye düşen yansının üzerine özenle yerleştirdi. Başını kaldırmadı. Kuyruğunu ısıran yılanın alaycı, donuk bakışlarıyla karşılaşamayacak denli yorgundu. Masanın karasına ak bir kâğıt düşürüp, yazmağa koyuldu.

**gece iner. oyuncu, oyuncağının oynadığı olup çıkar.
tanık...,
kendine kukla...**

Mayıs-Eylül 1985/Paris

KIRLETİLMİŞ TABULA RASA

yedi perdelik kolaç

I GEÇENEK

sütbeyaz. belirsiz ışık eriyiklerinde
akışsız sütbeyaz.

sonsuzluğunu elevermiyor geçenek.
çok uzaklarda birleşecekmiş gibi gö-
rünmemeğe dikkat edercesine süre-
kli dört yüzey.

eğim sökülüp alınmış ayrıtlardan. sı-
nırlanan boşluk, uzaklığın büyüyü-
şüyle oranlanmaksızın koruyor bo-
yutlarını.

saltık koşutluk.

zaman akışını emmiş yüzeyler, doy-
gunluğa erişmiş sert kayganlıklarıy-
la, ışığı yumuşak devimli burgaçların
çektiirdiği durağanlıklara itmede.

derinlik çürümüş, dağılmış, oylumla-
ra dolmuş, katılaşmış.

kapılar

gölge

her iki yan yüzeyde düzensiz aralık-
lı. sımsıkı kapalı, art arda, karşı kar-
şıya, sayısız kapı.

kapkara.
gölgenin
gölgesi yok.
dimdik, yürüyor.

ayrı renklerde, farklı imleriyle, sıra
sıra. özenli teklikleriyle, arkalarında-
ki sırlara amansız yalıtkan.

hep bu an: geçmiş gelecek, gelecek
geçmiş.

adsız tonları adsız renklerin, im
öte im.

yüzeylere yapışmağa başkaldır-
mış, sadık kuklalığının iplerini ko-
parmış,
gölgesi olduğu şey yok
gölgenin.

kapılar geçiyor gölge.

duraksıyor.
sessizlik yürüyor artık.
birinin önünde işte; pul pul kav-
lak, çürükmor boyalı.

yer yer reçine sızdırmış liflerinden
gövdesi. pasturuncu menteşeler
mıhlarına kaynamış.

iki çivinin tuttuğu çinkoda 66 ka-
zılı.

leke parmaklarda ansızın beliriyor
akkor ısıltılı açkı.

deliğe akıyor, eski, eski, çok eski
gıcırtilarda canlanıyor kapı.

*

açıldı.
girdi.
kapandı.

*

II KULİS

yere yapışık gölgesine baktı. küf kokulu yıvışık havayı çekti ciğerlerine.
bacakları karıncalanmış gibiydi. korkak adımlarına uydu gölgesi. sol-
muş gelincik desenlerini ayırımsadı duvar kâğıdında. çatlamış buzluca
koruganda ürperen ışığa yöneldi. duvara asılmış "SOYUNMA ODALARI-

NA GİDER” yazısını okudu. ışığı geçti. gölgesi şimdi önünde; yürüdükçe yassılaşıyor. bir kapı gördü. kolunu yokladı. kilitliydi. kararsızca bakındı. yürüdü. karşı duvardaki kapıyı gördü. ikircim. yaklaştı. yeni boyanmıştı çürükmora.

“KRAL MAHİ-İ DERYA PALYAÇO”

prince oyulmuş italik

yazının altına **66** eklenmişti.

kapıyı açtı **açtı**.

yıllanmış ışıkla birlikte girdi içeri **içeri**.

düğmeyi buldu **buldu**.

buz kokulu aydınlık.

kapı **kapı** kendiliğinden kapandı.

ayna/onunla karşı karşıya.

beyaz, bir bacağı aksak sandalyeye oturdu **oturdu**.

oda **oda** küçüktü.

arkasında kalanları, önünde görünenin arkasında gördü **gördü**.

küçük dolap, askılık, çölde arkası dönük oturan kedili tablonun silik kopyası, yerde ayakkabılar **küçük dolap, askılık, çölde arkası dönük oturan kedili tablonun silik kopyası, yerde ayakkabılar**.

sedef kakmalı sehpanın **sehpa** üstünde samansısı vazocuk **vazo**.

sıkılmış gırtlakları morarmış al gelincikler **gelincikler** kuru **kuru**.

odalarda yüzü yok gövdelerin, boyanıncaya değin.

ikiz sessizlik

pıhtıkırmızı (gülmeli, ağlamalı) koca dudaklar olgunlaşmalı. sıranız yaklaşıyor. gözlerinizi de boyayın. burunlar turuncutuncu. eksilmesin yerleşik pembelik elmacık kemiklerinizden. ufukta kayan birer martı kanadı kaşlar. yel çalınık saçlara. morkara giysiniz, dolunaydan sarkan ipe asılı ayakkabıları giymek zamanı.

loş kulis geçenekleri: hep sahneye çıkar.

yüzyüze yoklayın yüzünüzü, sırlayın.

oyun

eksiksiz oynanmalı.

dinleyin,

sahne sizin,

dekreşendosunda adagionun,

perde...!

*

soytarının sahnesi, bir damla eriyik
ametist içindeki morun, maviye ya da
kırmızıya olan yakınlık oranının, alt-
mış altı vuruşluk bir adagio temposu
ile uyumundan dışlaşan nesnelerden
oluşur. bu yüzden, oynandığında ger-
çeği yaşayacaktır.

*

III İZLEK

bu saatlerde sirkler تنها olur
kimse kolaltlarınıza dirseğini çarpmaz
patlamış mısır da alınayırırsınız
rahatça

izlek

yine

sevi

ipler gerili mi gerili

“ZAMPOK EYİN Pİ,,

biri ipte

biri

dibinde uçurumun

ipteki **scaramouch**'un iplerini tutan

palyaçocukluk oynayan palyaçoları oynayan palyaço

küçük parmağını sol elinin

indirince hızla

kaydı **boşanan ipe bağlı** ayağı

düşe

/ yazdı

öle

izlek

kadans sonrası

düşmekle memek arası

o çok

çok uzun an

yine

oyun'a mı

izlek

bu bitimsiz kapı

IV OYUN

başlıyor başlıyor

birkaç inciğe / üçbeş boncuğa

bengi oyun

başlıyor başlıyor

insan bayanlar / bay insanlar

en gülünçlü trajik

en dramlı komik

döngü oyun

başlıyor başlıyor

palyaçocukluk oynayan palyaçoları oynayan palyaçolar

asmabahçeleri babil'in

açıkdenezlerde peynir gemileri

birkaç inciğe bedava bayım üçbeş boncuğa

dostluklar bile satılmıştır

oyunsuz olamadığı söylenen bu sahnede

birkaç bakışa / üçbeş suskuya

günbatımları / umut yitimleri / yıldızlar

gelincikler

ölümcükler

en güvenceli yeri bir volkanın

etekleriymiş

**“timsah” demiş
büyüyünce ne olmak istediği
sorulan kertenkele**

**işte öyle
ölesiye yalnızdım odamızda**

sandalların ne şeker küçükkız, sarı, saçların sarı.

ölesiye, yalnızdın sıradında

minicik ayacıklar, gözlerin ne deniz küçükkız.
üşüyeceksin bu yıkık kalede
belki, kumsalda olsan ufalmazdın bu denli.
senin için çok büyük değil mi o karolar?
deniz, gözlerin kadar ufuksu olsa da, küçülmezdin bu denli.

çöktün bükülerek döşëime

kumlada daha zordur sekmesi, bilirim
bilirim ya
diğerleri ak tebeşirlerle, evlerinin hemen önüne çizerler kareleri
okuldan dönüşte.
kızıl giyinmezler, mutfak penceresinden, isimlerinin tebeşirlere bulana-
cağını duymamazlık edemezler de,
hiç olmazsa yakalarını sökerler önlüklerinin.

**döşëimde ben
sen derinliksizdım**

ne işin var, duvarları is, abanoz şamdanlı bu kale çıkmazında?
kumlara gömülür ayakların/kızgın/tenin/kızarıır, bilirim
sekmesi içten olur öyle, denizde, ıslatır serinlersin yüzünde terinle.
yosunlar, uzun bacaklı kum karıncası, yunuslar,
kavkılarla çizersin karelerini
hem seninkiler karo bu kalede, karolarda yanmadan oyun, güç değil mi?
birler bir/ikiler ikiz/üçler tek/çoğul dörtler
daha kaç seki aşacaksın küçükkız?
yankıların yüzüme vuruyor, mermer-taş-mermer.

**beni
derinliksizliğinde boğuldum**

bana öyle bakma, elimde değil.
denize git diyorum sana

burada sek sek
delilik

yanınca ne olacağını biliyorsun, biliyorum.

atlama beşlere

dön deri, geldiğin karolardan, basmadan çizgilere.

bakma öyle

ellerini gizlemeğe çalışman boşa, seninkiler değil; kurunasırlı, kemiklere yapışık karapörsük derili.

denize

yum o elleri köpüğüne dalgaların.

dur! maça altılıya atlama hiç değilse, dönüşü yok

kim kanatmış kupaların morunu, bilinmez

ayağını kaydırır sinsice.

gözlerine dön küçükkız

çıkışı yok birsonranın,

karakedili cırnaklar jiletvale.

**bana doğru geldim
ellerimi elledin sonra**

yüzün karardı.

tenin büzülmesi, saçlarının dökülüşünden daha sesli.

kanburun dengeni yitirtmez mi küçükkız?

son sekiş için bitik kaslarını zorlamalısın.

gözlerini göremiyorum çukurlarında,

göğüslerin akıyor pelte pelte,

artık sıçrayamazsın.

bana doluyorum boşalana değin

salyaların ısıyor mermerde,

d ü ş ü y o r s u n

çizgi kemiklerini kesiyor,

si, si, si!

yandın işte küçükkız.

seni gözşişesinde topluyorum

tuz kristalleri külüne karışsın diye.

**yüzey kararıyor
gümüş çatlaklardan yeşil bir damla ağlıyor ayna**

d e n i z e

d e n i z e

IV ÜÇ KURUŞLUK OPERA

kapıdan girerken erinç gibi bir şey boynumdan kulaklarıma yükseldi. peşindeydim. mermer girişi geçtik kulise açılan kapıdan. sedirler vardı içeride, kilimli, kilim yastıklı. eski ceviz masa. üstünde oyunun programları.

I tell you we must die

I tell you we must die

kapıdan girerken olacağım gibi olmuştum. dirseğime sonra kapılardan girdik; kulisin kilimli sediri, ahşap döşeme zeytin hâkisi. ceviz masada altmış altı program var, şimdi saydık. işte, hep kapılardan geçtik. oyun kabareydi: Weill, Brecht... kilimli odadan iki basamak sahneye açılır. bakardık; orada oyun içinde oyun karılır, kim kimi güldürecek? kutu içinde kutu, hint yazıtları gibi. piyanistle nefesliler öte yanda. "sustu kuşlar, daıldılar uykuya" tiradında, gülüşlerimizi dudaklarda kitlerdik, "çıt yok tepelerin üstünde."

I tell you we must die

I tell you we must die

porselen tabağında yerdi peyniri. deliğinden çıkar, ürkek, duvarlardan korkak. hiç ilgilenmezmişiz gibi davranırdık. bizim köpüğümüz böyleydi o günlerin. piyanistin her gün neden geciktiği söz konusu. hep son dakikada gelirdi. gözlüklerini siler, dağınık partiyonu düzenlerdi. dışarıdandım. arada kalırdım biraradalıklarda. içeriye hiç girmeden, çıkmadan. yani, ilğim böylesi. pembe, sarı ışıklarda yalazlanan tozları görür gibi oluyorum şimdi, kabarenin çingeneliğine karışırlar. karanlıkta seçer olunca, büyüünün boynumdan kulaklarıma sıcak, kan gibi bir şey

I tell you we must die

I tell you we must die

karanlıkta başlardık dansa. oyunun ötesinde, dekorların berisinde daldık oyuna. görür gibi olacağım bir gün. kapılardan çıktıklarımızı hiç bilmiyorum, yitmiş oralar şimdi. semaver yansıtmas olmuştur; durusuyn narcissos'u getirdiği oyun. girmişti bir kez. piyanist geciksin, ne olur? o günlerin dokunulmazlığında bir kolaja başlamıştım. bitiremeyeceğimi bile bile. şimdi bile.

don't ask me why

şimdi bile kızarıyor kulak uçlarım. dokunuş. biri diğerini güldürüverdi bir gün. boşalan günlerin, kutu-kutuların dışa vurulmasıydı bu katı

lış. seyircilere bakıyoruz; ayırdında değİller oyun dışının. “sustú kuşlar/daldılar uykuya/çıt çıkmaz ağaçların üstünde/ne ses ne soluk tepelerde.” ‘orospu’ şarkısını söyledi, sonra ‘pezevenk’. o gün fare yemedi yemeğini. geciksindi piyanist, yemesindi, ne olur? o gün bile bugün ansıyacağımı biliyordum. trafik kazasında ölmüş. sepetteki farelerin balona bağlanan ipleri kemirmesiyle hızla düşüvermiş raylara. üstünden geçmiş. uzun bir ipek böceğı gibi görünüyor kuzey treni. hiç bu denli yükselmemiştim. herşey küçüldükçe genişliyor ufuk ayırıtı. piyanist zamanında gelemediğinden ölmüş, fareyse açlıktan. ‘pezevenkin şarkısı’ susmuş, kuşlar çıt çıkarmayan ‘orospu’nun tepelerine konmuş. ne büyük alkış kopmuştu üç kuruşluk sahneye. bugün bile unutmayacağımı düşündüğümü ansıyorum şimdi.

**I tell you
I tell you
I tell you we must die
I tell you we must die**

VII TANRININ EL YAZISI

**değişim
tabut kozası kelebeğın**

sabah. gün sökmedi daha.

uzun bir süredir, düşünce yoluyla bile olsa, kelimelere yedirmekten kaçındığım, beynimin labirentinde saklanbaç oynadığım silik ışıltı gizler, penceremden görünen ocak ayı gibi çekiverdi gözlerimi. donmuş, birbirine girmiş kar kristalleriyle su damlasının alacaladığı dipsiz kobalt mavisi yayılıyor ardında. bu pekinliğin, çok uzun aralıklarla da olsa kendini ansızın serimlemesi, yaşamımı yoğuran ellerin ılık tene soğuk çelik parmaklı dokunuşları kadar açık, taşırısız, yadsınmaz bir olağanötesi gerçekliğı içinde çekmiş, küçülmüş, yitmiş bir ‘ben’in gözkapaklarını, küçük çocuk şaşkınlığına eş kırpıştırmalarla açıyor.

bu erkin, ‘salt evrensel korku’ olduğuna eriveriyorum o an. en yasak kelimenin, ‘sevi’nin salt evrensel korkunun dolaysız dönüşümünden, niteliğı ve niceliğı görecesinde pay aldığını söylüyorum yüksek sesle. bu açıklığa bir kez daha şaşıyorum. korkunun saltık evrenselliğı, onun niteleksiz niceliksizliğinin uçsuz bucaqsızlığında tözleşiyor. her ayırlama betimleme çabası, karşıt ve çelişik, ama hep yineleme tümcelere dökülüyor. bildiğim, “herkesin ve hiçkimsenin” ancak kendi korkusunu dönüştürebileceğidir. o, dönüştürülebildiğı görecede varolur.

'öteki' ile ilişkideyse, temel yüklem hiçbir zaman 'paylaşma' değildir. tersine, en çok 'öteki'ne 'gizleme'dir. uç trajik oyun buradan açılmır. çünkü, 'paylaşma', seviyi kendi oyunundan silmektir. gecelerin çözüldüğü zaman geliyor. "replikler yerlerine kaçışıyor." perdemi kapıyorum.

(*) 'kirletilmiş' için : T.L.P.'dan 7. ve son önerme, "Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı", L.W.

(*) bu kolaj, mayıs 1979 A X şubat 1985 P boyutlarında bir zaman-mekân tualii üzerine, ölümün bıçağında kesilip, dirimin tutkısıyla yapıştırılmış kesitlerden oluşturulmuştur.

LABİRENTTE

Girişin kendisinin sen. Kapılar açık
gözü zorlamayan, bırak kendini içeri.
Senden önce buradaydı başkaları, gölgeler bıraktılar arkalarında
sana uyan: Kafa, el, gövde
ve duraksayan ayaklar. Yolalan ses kışkırtır yalnızca,
yankıdan yankıya, çoktan merkeze ulaşmış
ölümlü izleriyle. Gövde
kaygıyla durur başlangıçta: Bir sürü iz
yollarını kumlarda yazıp uzayan
ve hiçbirini çözilemeyen.

Yum gözlerini ve yürü!

Tek olası yol bu. Her adım
kolayca ulaşır kenarlara: Geriye, ileriye
yalnızca ayakların meylane, böyle yitirirsin gölgeni,
ardında duvarlarda dolaşan, böyle yitirirsin kendini,
dilin tutulur yuvarlanan yankıların ortasında
sözcükler seliyle sana saldıran
her köşede. İlerlersin, harabelerin yanından geçip,
ve ancak gerisinde kalırsın. Gece
uzanırsın izlerin arasında, ki hiç durmadan ulaşma çabasında
merkeze, sürekli yanından geçen.

Kalk şimdi, aç gözlerini!

Sözcüklerin akıştığı yeraltı yollarında, kenarlar boyu
hiçbir yerin yok. Mevsimleri değiştirirsin,
giysilerini, görüşünü. Zamanla ilerlersin,
bilgiden belirsizliğe, korkudan sanrıya.
Hiçbir sevinç durduramaz seni, hiçbir hüznün. Ve
ardında zaman zedelenmeden kapanır.
Korkma, hiçkimse bilmeyecek seni, hiçkimse seslenmeyecek sana.
Merkeze vardığında, tekme savur, yok ki
adı. Şimdi dümdüz bir yol açılır önünde
yankıların kırıldığı. Koş, sessizliğe koş.
Artık çıkış seni ilgilendirmedeğinde, hedefine ulaşmışsındır.

DURGUN GÖLDEKİ MOR BALIK

Sonra elinde kan kırmızı çiçeklerle çıkıp geldi bir gün. Bir dolu kır çiçeği. Mor bir kazak vardı üstünde. En çok moru sever. “Bana o renk renk kazağınla döneceğini umardım” dedim. “O kazağı hep bana benzetirsin; rengarenk. Çantamda” dedi. Girdi, her zamanki koltuğuna oturdu. Ayağında çizmeleri, kulağında küpeler.

—Çiçekleri suya koysan nasıl olur? Çok taze çiçekler, biraz önce aldım. Solmamalı bu çiçekler. Solmamalı.

En sevdiği vazoya koydum al çiçekleri, hani o ortası sarı benek açmış al papatyalar. Karşısına oturdum. Gülümsüyor her zamanki gibi. Gözleri parlıyor. Böylesine parlak mavi gözler. Fırtına mavisini. Fazla açılmamak gerek.

—Dönüş değil bu, bilesin. Başlangıç. Herşeye yeniden başlayacağız. Hiç aramadın beni. Hep arayan ben olurum.

Hep bırakan sen olursun da, sevdamin ne derin ne güçlü olduğunu bilirsin de ondan. Çıkışların, kaçışların. Sonra dönüş. Seni beklemek, o ansızın çıkıp gelişlerini. Ölüm.

—Başlamak! Ne güzel, güzel değil mi söylesene? Cırtlak pembe sırt çantasını salonun ortasına fırlatıvermiş. Ona göre sivri pembe bu korkunç renk. Deli morlar, sivri pembeler, can maviler, bir sürü batan ışıran renk. En sevdiği renkler. İyi ki hepsini birden taşımaya kalkmıyor üstünde.

—Başlamanın güzelliğine inanmaz mısın?

Sesi, o bağırın, o heyecanlı sesi. İnip çıkan. En çok da çıkan. Oysa ne yavaş sesle konuşurdu annem.

—Neye inanacağımı şaşırdım, inan. Başımı döndürüyorsun.

—Dönme dolabım ben; Dönme dolap!

Salonun ortasında dönüyor, bağırıyor, küçük kızım benim. Gülüyorum. Neden ancak ona, neden ancak onla gülüyorum? Düşünür müydüm, inanır mıydım yaşamımı bir kişiye bağlayacağımı.

—Dönme dolap tırıms tırıms tırıms.

Küçük-pembe-mor dönme dolap tırıms tırıms tırıms.

Ortada dönüyor, bir ezgi uydurmuş, el çırpıyor. Çocuğum benim o, sevdam, odağım. Gülüyor. Ne çok bağılıyor, Ne çok.

—Hey muşmula. Annem ne derdi biliyor musun, sen derdi, sen şımarıksın. Hem de çok şımarık. Sahi şımarık mıyım ben?

Yere, ayaklarıma kapanmış soruyor. Hep oyun. Gözlerini gözlerime dikmiş. Fırtına mavisini. Oysa ne durudur benim gözlerim.

—Şımarıksın ya, hem de ne şımarık. Pis, kaka bir çocuksun sen!

—Değilim, değilim işte!

Sırtüstü yere attı kendini. Tepiniyor. Masuscuktan ağlıyor. Yaşamını bir sözcükle özetlemek gerekirse kuşkusuz en güzel laf “masuscuktan.” Hep o, hep onun beğenileri, istekleri, türküleri, zevkleri. O ve annesi. Annesi şöyle demiş, annesi böyle yapmış, söyleymiş, böyleymiş.

—Söyle şımarık mıyım?

—Değilsin, değilsin cancazım.

Saçını okşuyorum, durgun şimdi. Yere bakıyor. Bu dalmaları, bu ani durgunluklar, çözülmesi ne güç problem. Hep en iyi matematikçisiydim sınıfın. Hatta okulun. En üstün fen kafası. Büyük değer. “Bu çocuk, bu çocuk gelecekte büyük bir bilgin olacak Selim Bey”. Matematikten hep kılpayı kurtarmış dönme dolabım. Yedi kere sekizi sorsam, parmak heşabı yapar.

—Uykum var benim. Temiz mi çarşafklar?

—Bugün değiştirildi. Hemen uyuyacak mısın?

—Hemen, uykum var.

—Peki, iyi geceler.

—Mor rüyalar, bilgin.

Çantasını, sırtına vurup, odanın, odasının yolunu tutuyor. Saçları uzun hâlâ. Her ay kısacık kestirmeye karar verir. Sonra kıyamaz, bir parmak kestirince koparır yaygarayı. Büyüyemeyen, büyümekten kaçan çocuk. Yaşamı kaçış onun. Eve dönünce, kapıyı çalamamak. Uykudaysa, uyanmamalı. Onun uykusu. Onun kitapları. Onun plakları. Böylesine onun her şey. Onun sevdası bile bütünüyle ona ait olmalı. Karşılıksız, söylenmeyen sevdalar; onun sevdaları. Günde oniki saat uyumalı. Onca dünyanın en güzel şeyi uyku, bir de çocuklar. Ne kadar istedim bir çocuğumuzun olmasını. O da çok istedi bunu. Ama yapamazmış. Çünkü çocuk çok önemliymiş ve de oturmayan yaşamlara getirilemezmiş. “Hayatını oturtmayı denesen?” “Hayatımı oturtmak mı? Oturaklı mı olmak istiyorsun?” Ertesi gün elinde sarı bir oturakla çıkıp gelişi. “Al sa-

na oturak!" deyiş. Artık oturaklı hayatımız olmuş. Çok mutlu olmalıymışım. Yağmurda çıkıp gidişleri. Yağmur bütün tasmaları kırarmış. "Tasmalayan yok seni kızım!" "Herkes tasmasıdır bir diğ.erin. Özgürlük yalnızlıktır." Dönüşlerinde kesin soru sorulmaz. "Hesap soramazsın. Herkes kendinindir." Hep böylesine yuvarlak laflar. İnsanı çıldırtan cinsten. O üstün fen kafası ve bir şımarık çocuk. "Bu çocuk büyük bir fen kafasına sahip, Selim Bey."

Odaya girdim. Palyaço pijamalarını giymiş mışıl mışıl uyuyor. Çantasını boşaltmış. Eşyalar dağınık, kanapenin üstünde. Yarın kimbilir kaç saatte toplayacak bunları. Düzenli, güzelim gözlerine yerleştirecek. Çamaşır yıkayacak, ütü yapacak. Aşırı düzen, titizlik. Herşey bellediği yerde, istediği şekilde olmalı. "İç huzuru için şarttır düzen." Böylesine huzursuz bir insandan alınacak en iyi öğüt. Onu seyrediyorum uzun uzun uzun. Sonra gözlüklerimi çıkarıyorum, pijamalarımı giyiyorum. Yatıp, uyuyorum. O yanımda ya mutluyum.

Ertesi gün geldiğimde uyuyordu. Ev tertemiz yapılmış. Çamaşırılarını yıkamış, herşey yerli yerinde. Üstümü değiştirip, mutfığa geçtim. Kurt gibi aç olur kalktığında. Yemek yapmayı bilmez. Öğrenmeyi hiç denemedi ki. Sevdği yemekler yapılmalı. Herşey, her an onun sevdiğince, istediğince olmalı. Oysa ben ona kızmayı aklımdan bile geçiremiyorum. Yoğun bir çocuk bencilliği. Patatesleri soyarken uyandı.

- Kolay gelsin ahçıbaşı! Prensesin yemekleri hazırlanıyor mu?
- Evet, benciller ülkesinin en bencil prensesi, hazırlanıyor.
- Hoop, bilgin saçmalama. Bütün gün temizlik yaptım!
- Canın istedi de ondan.
- İstemiyorsan, kalk lokantaya gidelim.
- Yok canım, size hizmet zevktir!
- Kölenin İsyanı! Sinemamızda. Nananan! Baş rollerde; üstün matematik bilgini ve dehayı harcayan dişi örümcek. Nananan!
- Bırak gırgırı. Giyin de yemek yiyelim.
- Emredersiniz kumandan.

Bir selam çakıp odaya koştı. Üzerinde uzun bir elbiseyle döndü. Saçları arkasına alabildiğince koyverilmiş.

—Çiçeklerin suyunu değiştireyim. Tam sekiz kere sularını değiştirdim bugün. Biraz da saplarını keseyim. Solmamalı bu çiçekler. Hem ne çiçekleri biliyor musun bunlar? Başlangıç çiçekleri. Baş-lan-gıç!

—Yaa, bilmiyordum, bu denli önemli olduklarını.

—Çok önemli çiçekler bunlar bilgin, yemekten sonra seninle hacimlerini ve alanlarını hesaplayacağız.

—Bana bak başlatma şimdi!

—Sen de başla bilgin. Başlangıç çiçekleriyle. Onlar gibi. Solmayan, solmayan çiçekler.

Çiçeklerin suyu değiştirildi. Yemekte müzik. Onun istediği plaklar. Yemekten sonra bulaşıklara saldırdı. Bu, keyfinin olmadığına delildir. Sonra da doğru yatağa kaçış. Mor rüyalarımı bile dilemeden.

Sonraki günlerde öylesine çok uyudu ve surat astı ki içimi her zamanki korku bastı. Gidecek miydi? Yine ansızın bırakıp, geride bıraktıklarına bakmaksızın, koşar adım gidecek miydi? Çiçeklere takmıştı kafayı. Giderek daha sık değiştiriyordu sularını Çiçekler de onun bu çocukça inadından etkilenmişcesine tazeliklerini koruyorlardı.

—Gitme zamanı mı geldi Abbas?

—Yok, bilgin, bu defa gitmek yok. Kaçmak yok. Görmüyor musun? Anlamıyor musun? Başlangıç bu! Hem bırak bunları, çiçeklerimize bak. Ne güzel çiçekler!

—Hiç çiçek almadın geldin geleli, farkında mısın?

—Bu çiçekler varken başka çiçekler yaraşmaz bu eve. Eşsiz çiçekler bunlar. Bak ne anlatacağım sana. Bir gün anneannem...

Öykülerinin kaynağı tükenmez. Üstelik bir öyküyü iki kez anlattığına bile tanık olmadım. Her saat, her an, yaşayacak, yaşatacak bir öyküsü vardır onun. Ve onu dinlememek olanaksızdır. Öykülerin en güzeli, en renklisidir o. Gözleri, gözleri de en fırtınalıdır denizlerin. Karşımda konuşuyor, gülüyor. Elleri, kolları hareket halinde. Neşe içinde bağırıyor, çağırıyor. Olanca ölçsüzlüğüyle, aşırılığıyla. Onu seviyorum.

Çiçekler solmaya başladı sonunda. Çiçekler soldukça o canlanıyordu. Uykuları azaldı. “Bu çiçeklerin sonu senin başlangıcın” diyordum, gülüyordu. Öylesine sevecen, öylesine yumuşak. Birgün eve geldiğimde hazır bir sofraya, özenle yapılmış saçlarla karşıladı beni. “Biliyor musun yerleşiyorum, oturuyorum artık. Ve seni, seni seviyorum.” İlk defa söylüyordu bunu bana. Sevgisini açıklamayı kendinden, sevgisinden vermek sayar. Çocuklar gibi heyecanlandım, sevindim. Olanca sevdamla kucakladım onu. Döndük, koştuk, güldük, türküler söyledik. O gece benimle birlikte girdi yatağa. “Bu saate kadar uykunun gelmemesi: şaşılacak şey.” “Biliyor musun, çiçekler soluyor bilgin. Al rüyalar.” Yorgana bürünüp uyudu.

Ben evden çıkarken hâlâ uyuyordu. Anahtarımı bulmak için salona daldığımda, orta yerde çiçekleri gördüm. İğrençtiler. Pıhtılaşmış kan

damlacıklarına benziyorlardı. Solunca ne denli çirkinleştiklerini düşünerek çıktım evden. Gece, yatmadan önce halının ortasına koymuş olsa gerekti. Neden başlangıç çiçekleri oraya konulsun? O gün okulda hem solan çiçekleri hem de seni seviyorumu düşündüm. Sevinç, sevgi ve endişe gerginlikleri arasında çabaladım durdum. Allahtan, çok dersim yoktu o gün. Öğrencilerin hatalarımı yakalamalarına dayanamam. Üniversitenin mermer merdivenlerini üçer dörder atlayıp kapıya vardığımda, mutluluğum son haddini bulmuştu. "Seni seviyorum."

Anahtarımınla kapıyı açıp, daldım içeri. Uyuyordu kuşkusuz. İlk kez. İlk kez söylüyordu beni sevdiğini ve ilk kez yerleşmeye karar vermişti. Salona geçip gazeteleri okudum. Bu akşam dışarıda yemeliydik. O, mor kazağını giymeliydi. Ne uykusuydu bu? Evin içinde dolanmaya başladım. Kapıyı açsam uyanacak. Sinirlenir uyandırılınca. Beklemek güç. Sonunda açtım kapıyı. Odaya girdim. Yatakta yok. Uyumuyor. Mor yatak örtüsünün üstüne serpilmiş bütün solmuş çiçekler. Olanca çirkinlikleriyle sırtıyorlar. Aynanın önünde bir kâğıt. Onun yazısı.

"Çiçekler soldu, bilgin. Bu defa dosdoğru ve tekrarsız hoşçakal! Mor rüyalarından eksik etme beni. Yağmur yağmıyor. Hem biliyor musun morla kahverengi güzel durmaz hiç. Sevdiğimi söyledim seni. Doğrudur. Söylenince sevgi, gitmesi gerekir kişinin. Dönmedolap dönmezse bilgin, adına bile yaraşmaz.

Temelli Gidenden, Problem Çözene
Seni Seviyorum."

Bu yazı, bu eğri, bu okunaksız, bıçaklı, kanatan yazı. Parçaladım kâğıdı. Salona koştum. Kitaplarımın arasından, bir tanesini çektim. Oturdum masama, kitaptaki problemleri çözmeye başladım.

TABANI EMİ.

Kim ısırıldı bu topu. Kim deldi bu deliği kutuya. Şu kafatasındaki delik acaba kaç bölünebilir. Hah işte şurada duruyor şuradaki delik, bir tane. Ver şu tabancayı bakalım bir delik açabilecekmiyim. Adamın burun deliği biraz küçükmüş de. Kim üflüyor bu beyin borusunu. Nefesi geliyor. İçerdede de biraz hava unutmuş. Ben üflemiyorum. Üfliyeceğimi unutturuyor bana. Üf dese daha iyi üfliyeceğine. Üflenmişse bana ulaşır biliyorsunuz. Beyin zarım başka türlü dolmaz rüzgârla. Şu beyninin ucunu biraz uzat da emiyim. Emine evdekilere inecekmış artık yalnızca. Hiç üzülmesin diyormuş boşuna. Hayvanın teki ısıracaktı kafatasını top diye. Aport demiş birisi, hayvan gitmiş dişlemiş topu getirmiş. E toptan büyük diş olursa öyle olur demiş ordan birisi. Benide yutsana. Yok hayır diş düşürürüm uçları iyice sivri. Sen eskiyi unutta dişlerini tut şu topla. Şu uzamış kemiği de kır ve kırık bırak el yapacağız sana ondan. Kırık kemiklerini oynatacaksın, yumruğunu sıkacaksın. Bak bakalım birşey kalıyormu o zaman beyninin içinde Murat-han Mungan yutkunmuş biraz önce, boğazına un kaçmış. Eğer avucunuzu sıkıyorsanız siz boşuna okuyorsunuz bu yazıyı. Armutcu olup armut toplayın, bir şansınız var beyninizi sıkılamak için. Çürük olmiyan armutları tutun pardon seçin tutmak için siz. İçinizi tutarsınız o koca gövdeyi tutamaz ellerinizle havva ağacının o yumuşak kayaları üzerinde yürürsünüz ellerinizle yalçın yukardan aşşağı, Dallar niçin var sanki köklere inmeye. Kollarınızı yukarı kaldırın kımıldamayın delerim. Leşinizi de dama atarım. Damdan indirebilmek için dama oynarsınız önce hergün onu indirirken. Ağzımı bu kadar bozmaya gerek yok biliyorum. Ne güzel bir ağzım var oysa. Ne yazık ki bir işe yaramıyor. Hergün atomları yutuyorum. Onları ısıramadıktan sonra ne yapayım ben insanları parçalamayı. O diş gerek bana. Şu elma yutamadığım için var oluyor hâlâ. Taş nasıl bu kadar yumuşadı. Herhalde elmada bu kadar yumuşamıştır evrimi değilmi bu maddenin. Madde tarlasını sürer ışık. Nasıl maddeye maddeyi parçalatırsınız. İşte çiftçi saban sahipleri. Vaz geçmişler kafa ısırmaktan kaplan kediler gibi. Gergedan dinazor su samuru hipototam fil su aygırı ve mamut ve domuz. Uzun kristallenir bu mağaranın tavanında bazen, o beyaz dişler madde içinde. Unutmasın diye hava alır madencinin deliği. Kökleri yemiyelim. Tabanı emin.

19.9.85

Yayıncının Notu : Türkçeyi çok iyi bildiğine, kullandığına inandığımız Daniş'in bu metninde hiçbir dizgi hatası yoktur.

ZAMAZUMAZIMZUM

Arapak pürüşül beda didid gurugug. Biralor leblebik sevseviş tıçırık, çükütüş li forkutluk tararay bum.

Pekseter aşlık isi : “SA karık kıkı pırpa pırpa pıs” vi edek arsine-ayy! Açıraç, kikerit se onasolo, onamolo, onatolo li barala veta şatralatrap lulu öyküntüfü enases key tezatamtez dabadubur. Nidi sip?

Moroko Sürüpük eva eva sısırı itemej genpel. Atarkar ilpaç, tinakit ulukulu-lumulu lağçayan ikdesim, arsul mülengü, ilinimi diçendek. Alakalap ışık çereven yeteşetey; helek tartıftan zerdul vi şakrak; fertular disanektif se aytinkep tükü Ermilet cise. Aşkırıtı! İkletik aparak setrenkes li meremeleş.

Simaret vi çakrap, İngür'id emepol-lerti tiktule asiskeltevik kirela, totol serpertel İngür'id timpel-şeti versa. Alit zu Akmelit sünülüper 'endelen ertel' ollama hinertekpil, dibdibi perketen asilamerki fik.

Pipik arsinak fuk fuk fuk KESELETEMİK virpirtıl dekimsi (çerlak fikitik ûm/ûs turuk), örmüt li ferilemki dibidi. Enternik as pa yağır çekçil Kulan'id Tiratis Enzümel Begertebek li misantin taba tıba kürpenki tekerez “sılsifi” kıkıtep ertel virkaptur tefike, hirita türemkertül pekes i fekes. Sansamis zu versa eke? Ereşken derüş, sınılı li kirtabi diy? Hir hir atamakat Keseletemik dikilim bibi mügerti, zi ürüyön tümles inlatlık yerekse rayak.

Ef seyretelmi pirtangili lulu sa atım kenrek isi “eredem” şına:

“Tesi endep semlik urrup ördinelih nenis. tilvana enlikat veniterapit. Kise teramür zavizen tü kü evik, kedirmen as mulakar (şeter eplir zinmarit), devileyip kuşalık. Ahlik septe li sikek debece çavık. Nemelek ep surtu tititep verkamet ‘aksakıl’ rici salan şentappe! elsipem dürkürü.

Ekerep ti barala, işirip e genpel. Doloko rici ontılat zederebü, kışnaşır çukles karık ed ferilemki. Tebelek keyi e vi yegir cıcak, asisak otkur. Ekerep innin lele ekipit tesi zu lakeçen, dörtük fitillikip. Üzüürü isi: ‘...ese romtuk fuk perlentegenber, şekik ti a lip’, Koso, ‘... ilikük FALRİ’. Sijanti nemenek...”

Soor gülik, fesele, antirkeptin, Kastırka ül demekek, ontortol emrila tinakit, vi ünamilye, sv...

Bitä, zinazani tınlak i saranar seplemet dıy GARİLARİP RELET Tİ ÜP'int li sersenek eşimiştir. Kırçepel simusi vesa tüt sinen aynalak, kışır tep inamil yerepeltellip irsitil sı. Ankejin ticilört; geveşe üp sitilatim pörpös dukuk kik la rüm, —ornur endince evkir, yinelemirki düzanen, üm kü çikileç diriki— morekopel dariki sikir, iftensi remelekop dülüdül.

Del ketik bi, ekliğıp “Türüka” leçeyi, ashık isi “Türkçe” şıma:

“İdi tıfıl sanki ya da sahi gök nedenler hep hep mormor titrek dehliz karanfilin ağulu diyetin ilenmeleri geçkin irinleri de imleyen daha. Pek ortalıkta pek göçebe dişillikte firarların oynak tütsüsü ve uğultuları.....

Uçurumda ve ama sayrıklarında melekler zıpkınlanmış homurtular uçuşurken sağnılığında daha ve bengileşmeden sen daha üşür güzel ne? Daha ve oh.. oh.. oh! Çökmüş ta zulada üryan örseli soytarılar ölseler, ölseler de öpseler başımı...”

Moroko Sürüpük, eva eva pırpiki ZAMA, fikifiki ZUMA, pikitiki ZIM, li şikiki ZUM. Vİ etrepekçep kapatak patapak Zama/Zuma/Zum/Zum.

Lerderpemin ğairtay celigek tü-rü-tü-rü-tü-rü-tü-rü-. Hidemlik mumu, jiji gerbosgerbo ti YUUUUUUUF..... BOKObokoBOKObok. Fi timik mikok, tikok, çıkok, rikok li fuk fuk KESELETEMİK. Bıg. Bıg.

FİLOZOF, YAHUDİ ve HİRİSTİYAN ARASINDAKİ KONUŞMA II

YAHUDİ.— Henüz çocukken, olgunluk çağına erişmeden önce insanların bir arada oldukları ve sevdikleri kişilerin yaşamla ilgili alışkanlıklarını, inanışlarını hep izledikleri ortadadır. Ama ergin olduklarında ve kendi öz istençlerine uyduklarında, herhangi bir şeye inandıklarında artık, başkalarının değil, kendi yargıları söz konusudur; bundan böyle onlar için bir sanıyı benimsemek, gerçeği araştırmaktan daha az önem taşır. Bunu hemen söyledim, çünkü inancımızı ilkin, bedensel kökenli birtakım duygularla ve ilk deneyimlerimize bağlı alışkanlıklarla edinmiş olmamız mümkündür. Ama şimdi sanıdan çok akla dayanıyoruz.

FİLOZOF.— Rica ederim bana bu aklı açıkla; bundan dolayı çok memnun olacağım.

YAHUDİ.— İnandığımız gibi, uyduğumuz Yaşanın Tanrı tarafından verilmiş olduğu doğruysa, bir yandan ona boyun eğerken, bir yandan da tartışmamalıyız. Üstelik ona boyun eğişimiz ödüllendirilmiştir; Yaşamızın tanrısal kaynağını gösteremesek bile, sadece bu nedenle onu benimsemeyenler çok haksızdır ve sizin de yanlışlığını gösteremeyeceğiniz bir durumdur bu. Günlük yaşamdan alınmış bir örneği anlamak üzere lütfen bana yardımcı ol: bir efendinin kölesi olduğumu, onu incitmekten çok korktuğumu ve yine aynı korkuyu duyan bazı arkadaşlarımdan da olduğunu varsayalım. Bu arkadaşlar bana, benim olmadığım bir sırada, efendinin bütün kölelerine verdiği bir buyruğu bana bildirirlerse ve benim de bu buyruktan hiç haberim olmazsa, diğerleri bu buyruğa uyarlarsa ve benim de kendileriyle birlikte uymamı isterlerse, ben yokken verilmiş bu buyruktan kuşulanmam konusunda bana ne yapmamı öğütlersin? Efendiden gelen ve özellikle akıldışı hiçbir yanı olmayan, herkesin yerine getirdiği ve benimsediği bu buyruğun gerçekleşmesine katılmayı reddederek, kendimi bir yana ayırıp sadece kendi sağduyumu izlememi, diğer kölelerin ortak kanısını küçümsememi, ne senin ne de kimsenin öğütleyeceğini sanmıyorum. Öyleyse kaçınabileceğim tehlikeye niçin kendimi atayım? Eğer buyruğu veren efendi ise, bunu birçok tanık doğruluyorsa ve bu buyruk her yönüyle akla uygunsa, hiç bir şey ona uymamam konusunda beni haklı gösteremez. Fakat arkadaşlarımdan örneğini ve kışkırtmayla ilgili öğüdü izleyerek yanılırsam, verilmemiş bir buyruğa boyun eğersen, hata onlardadır; sadece ve sadece efendime duyduğum saygıyla hareket eden bende değil.

FİLOZOF.— Benden istediğin öğüt konusunda çok güzel açıklamalar yaptın ve sağduyusu olan hiç kimse seni haksız bulamaz; ama bu karşılaştırmanın söyleşimizle ne gibi bir ilgisi olduğunu bize göster.

YAHUDİ.— Kuşaklar boyunca, kutsal kaynaklı olduğu kabul edilen bu Eski Ahit'in buyruklarına halkımızın özenerek uyduğunu biliyorsun; bu insanların hepsi, ister sözle, ister örnekle, Yasa'ya uyarken daha önce bu kuralları izlemiş olanlardan bilgi edindiler ve hemen hemen bütün dünya, bu Yasa'nın tanrısal niteliğini tanıdı. Bu noktada, birkaç inançsızın düşüncesini değiştiremediğimiz doğru olsa bile, hiç olmazsa hiç kimsenin inancımızı akılsızlıkla suçlayamadığını sanıyoruz.

Bu, hiç kuşkusuz, tam anlamıyla akıllı bir varlık olan Tanrı ile ilgili dindarca bir düşüncedir ve inancımız tanrısal iyiliğe olduğu kadar, yazılı yasalarla insanı bilgili kılmak lütfunda bulunup, insanlığın kurtuluşuna da özen göstermeye, ayrıca ceza korkusuyla, kötülüğümüzü bastırmaya da elverişlidir. Eğer bu dünyanın yöneticileri bu niyetle yasalarını iyi yaptılarsa, yöneticilerin en büyüğünün ve en iyisinin aynı özeni göstermiş olmasını kim reddedebilir? Yasa koymadan, bir sürü insanı nasıl yönetilecek ve üstelik özgür istencine bırakılan herkes geçici heveslere de kapılırsa, durum ne olacak? Yasa daha baştan neyin suç olduğunu belirlemezse, suçluların cezalandırılmasıyla, adalet aracılığıyla kötülük nasıl ortadan kaldırılabilecek? Dünyanın yetkin kuruluş ilkesini Tanrı'dan alması ve o andan beri de yasal araçlarla kötülüğü önlemenin Tanrı için ne denli önemli olduğunu göstermesi nedeniyle, insanların öteden beri tanrısal bir Yasa'sının olduğu apaçık ortadadır. Karşıt varsayımda, Tanrı'nın insana ilişkin işlerden hiç kaygılanmadığına ve dünyanın tanrısal sağgörüden (Providentia) çok raslantıya bağlı olduğuna inanmaya çalışılacaktır. Ama, dünyanın tanrısal bir Yasa'sı olduğu kabul edilirse, bu Yasa üzerinde, eskiliğinden ve insanların ortak rızasıyla benimsenen bizim Yasa'mızdan daha mı çok uzlaşılacaktır?

Bu denli çok tanığa ve akla dayanan güvenceye karşın, bu Yasa'nın tanrısal kökeninden ikimiz birden kuşku duyduğumuzu varsayalım: hemen yaptığımız karşılaştırma, bu Yasa'ya boyun eğmeyi bana öğütlemen için seni zorlayacak; kendi vicdanım da beni böyle davranmaya çağırıyor. Ben de senin gibi tek bir Tanrı'nın varlığını açıkça söylüyorsam, kuşkusuz bu Tanrı'yı senin kadar seviyorum; ama ona, kendi adıma, bu sevgiyi göstermemi sağlayan birtakım eylemleri de katıyorum; bizi ayıran da işte bu noktadır. Eğer bu eylemler gereksiz, yararsız ise, hangi konuda bana zararları dokunabilir? Hattâ bunlar buyurulmuş olmasalar bile, hiç olmazsa yasaklanmış şeylerdir! Hiç bir dinsel buyruktan sorumlu tutulmadan Tanrı (Efendi) için daha fazla çalışıp çalışmadığım konusunda ben nasıl kınanabilirim? Söylendiği gibi, tanrısal iyiliğin tanığı olan ve yazılı Yasa'dan haberdar olmamızı sağlayarak kurtuluşumuz için kaygılanan birine karşı bizde en büyük sevgiyi uyandıran bir inanca nasıl karşı çıkılabilir? Eğer bu Yasa'ya karşı diyecek hiç bir şeyin yoksa, niçin ona uyduğumuzu bize sormaktan vazgeç! Bu kadar çok işkence ortasında, dirençli çabamızın asla ödüllendirilmeyeceğini ileri sürmek için, Tanrı'nın çok acımasız olduğunu varsaymak gerekir.

Elbette, Tanrısı uğruna yıkımlara uğramamış hiç bir halk görülmemiştir ve hattâ böylesi düşünülemez bile; biz sadece, onun uğruna bu yıkımlara katlanıyoruz ve bu, o denli yerleşmiş öldürücü bir kötülüktür ki, böylesine derin üzüntünün ateşiyle silinmesine inanmamalıdır. Ne kiralı ne de yöneticisi olmayan bunca ulus arasında dağılmış olan bizler, yoksa, yaşamımızın hemen hemen her gününde bedelini ödediğimiz dayanılmaz haksızlıklardan dolayı acı çekmiyor muyuz? Bu denli küçük görme ve düşmanlığa layık görülen her birimiz şuna inanıyoruz: bize işkence yapanların gözünde, uğradığımız haksızlıklar son derece âdil eylemlerdir ve Tanrı'ya verilen onurdur. Gerçekten, böyle bir tutsaklıktan ileri gelen kötülüklerin, Tanrı'nın en acımasız kötülüğünden başka hiç bir kaynağı olduğu tasarlanamaz ve bize göre çoktanrıcuların ve hristiyanların yaptıkları bütün kötülükler âdil bir öcalma olarak düşünülür. Çoktanrıcuların topraklarını aldığımızda uğradıkları baskılarla ilgili anıları vardır ve bundan sonra da biz onları kasıp kavurmuş, üstelik her gün işkencelerle de ezmıştik; onların bize zorla benimsettikleri yazgı, o denli acımasız olsa da, kendilerine haklı bir öc alış olarak görünüyordu. Tanrı-

larını bizim öldürdüğümüzü ileri süren hıristiyanlara gelince, bunların zulmü daha da haklıymış gibi görünüyor. Sen hangi düşmanında bizim yaşamaya zorlandığımız sürgün hayatımızı ve hangi koruyuculardan destek umduğumuzu düşünüyorsun! Sürekli olarak en kötü düşmanca vuruşlarla tehlikeye atılan bizler, inançsızların tavrını benimsemeye zorlanıyoruz. Sözde rahatlatıcı ve kurtarıcı olan uyku bile bizi öylesine kuşkular içinde bırakıyor ki, uyurken dahi köleliğimizin tehlikeleriyle ilgili düşüncelerden kurtulamıyoruz. Bizi Gökyüzüne götüren yol dışında, hiç bir yolda güvenlik içinde değiliz; oturduğumuz yer tuzaklarla dolu. Başka bir sığınak bulabilirsek, ne denli tehlikeli olursa olsun, ateş pahasına da olsa onu tutmalıyız. Ölümümüz kendilerine, mallarımızı en iyi fiyata ele geçirme olanağını versin diye, bağlı olduğumuz ve korunmamızı çok pahalıya ödediğimiz hükümdarlar ölmemizi isterler.

Sanki tüm dünya yalnız bize karşı birleşmiş gibi; bu kadar çok sıkıntıya ve benzeri baskılara uğrayınca, yaşam bize bağışlanmış olsa bile, böylesine yaşamak artık zavallılık olur; ne tarla ne bağ ne de toprak elde edebiliriz; sinsice ya da açıkça yapılan saldırılar karşısında hiç bir şey bunları bize sağlayamaz. Bizim tek tutunacak dalımız para kazanmadır: yalnızca yabancılara uyguladığımız tefecilik sayesinde yoksul yaşamımızın gereksinimlerini karşılayabiliyoruz. Fakat tefecilikten dolayı, çok büyük zarara uğradıklarını ileri sürenlerin kötü davranışlarıyla karşı karşıya kalıyoruz. Yaşamımızın yoksulluğunu ve bizi baltan tehlikeleri göstermede, bizim durumumuz her türlü konuşmadan daha anlamlıdır. Yasa'nın buyruklarını yerine getirmenin ortaya çıkardığı güçlüklerle gelince, bunlar, Yasa'yı bilen hiç kimsenin gözünden kaçmaz; öyle ki, yasal boyunduruktan ve insani işkencelerin hepsinden büyük acılar çekmişsinizdir. Sünnetimizle ilgili dinsel işlemde kim tiksizmez; korkudan çok utançtan, böyle bir işleme uğrama düşüncesinden kim titremez? Henüz küçük bir çocukken Yasa'nın kendisine bu kanlı yarayı reva gördüğü bundan daha duyarlı bir organı var mıdır insanın? Yabani otlar öylesine acıdır ki, bize, kurbanı baharat karıştırarak yememiz öğütlendi (**Çıkış:** 12.8.). Son derece kolay hazırlanan yabani yiyeceklerin hemen hemen hepsinin bize Yasa tarafından yasaklanmış olmasına nasıl dikkat edilmez? Vahşi hayvan dışıyla koparılmış her et parçası bizim için pistir; kendiliğinden ya da boğularak öldürülmüş hayvanlar bize yasaklanmıştır. (**Çıkış:** 22.30; **Levililer:** 17.15.; **Hezekiel:** 4.14). Yiyebileceğimiz etler, sadece kendi kurban ettiklerimiz, fazla yağlarını aldıklarımız ve kesip kanını akıttıklarımızdır; bu, olanaklarımıza göre oldukça ağır bir yükür. Çoktanrıcuların kestiği etlerden tiksizniriz; oysa onlar da bizim mezbahalarımızdan gelen etlerden tiksiznirler. İşte bunun gibi, yabancılardan alınan şaraptan bile çekiniriz. Uğradığımız işkenceler dışında, Tanrı'mızın da bize yüklediği ödevlerle yaşamımızın iyice güçleştiği ortadadır. Yasal cezalarımız öylesine ağırdır ki, yahudiler dışında hiç kimse, değil bu cezalara uğramayı, başka mahkûmlara vermeyi bile düşünemez. Kim kısas yasasını; göze göz, dişe diş, cana can yasasını kardeşine uygulamayı kabul eder? (**Çıkış:** 21.24). Yasa ile uyum sağlamak için bunların kendisine de uygulanmasına kim dayanabilir? Bütün bu Yasa'ya uygun davranışlar ve sayısı belirsiz diğerleri şunu gösterir: Davut peygamberin Tanrı'sına hitap ederek haykırdığı bu Yasa'ya aramızdakilerden her biri bağlıdır: "Senin dudaklarından dökülen sözlere saygıdan ötürü, zahmetli yolları tuttum" (**Mezmurlar:** 17.4).

FİLOZOF.— Elbette, Tanrı için gösterdiğiniz büyük didinme, hem güç hem de çok sayıda olanı çabanın kanıtıdır. Ama çok daha önemli olan şudur: bütün bun-

ları yerine getirmede haklı ya da haksız olup olmadığınızı bilmektir. Gerçekten de yandaşlarının Tanrı'ya hizmet etmeyi ve onun aşkıyla hoşuna gittiği kabul edilen işleri yerine getirmeyi düşünmeyen hiç bir din yoktur. Buna karşın siz bütün dinleri kabul etmiyorsunuz; çünkü sadece kendi dininizi savunmaya ve onu diğerleri üzerinde egemen kılmaya çalışıyorsunuz. Onda en üst derecede akıldışı bir tutum olsa bile durum bu; şimdi bunun böyle olduğunu benimsediğin yazılı Yasa adına tanıtlamaya çalışacağım.

YAHUDİ.— İtirazlarını içtenlikle dinleyeceğim.

FİLOZOF.— Yasa'nın ve yasal kuralların yayılmasından önce, birçok insanın yakın sevgisine ve Tanrı sevgisine dayanan doğal yasa ile yetindikleri kesindir; bunlar âdil insanlardı ve tam anlamıyla da Tanrı'nın hoşuna gidiyorlardı. Örneğin, Habil'in, Enoş'un, Nuh'un ve onun oğullarının, aynı şekilde İbrahim'in, Lut'un ve Melkisedek'in durumunun böyle olduğunu sizin Yasa'nız göstermekte ve uzun uzun örnekler halinde belirtmektedir. Bunlar arasında Tanrı, Enoş'u öyle beğenmiştir ki, henüz yaşarken, sizinkilerin söylediği gibi Cennet'e göndermiştir: "Enoş Tanrı'nın hoşuna gitti ve Cennet'e girmiş oldu, uluslar pışmanlık duysunlar diye." Nuh'a gelince, onun için de şöyle yazılmıştır: "zamanının en doğru ve yetkin insanı" (**Tekvin: 6.9.**). Tanrı gözle görünür edimlerle onun için ne denli sevgi duyduğunu gösterdi: bütün diğer insanları tufanla boğarken, ailesini ve insan soyunu da korusun diye onu kurtardı. Siz ünlü atalarınızı İbrahim'i, İshak'ı ve Yakup'u da bunlara ekleyin; onlarda ve onların soyunda da Tanrı'nun kayırması daha sonraki bütün kuşaklar için vaat edildi; bunlar Yasa'nın resmen ilan edilmesinden önce yaşadılar; bununla birlikte, Yasa'dan sonra gelenlerden daha mı az ayrıcalıklardan yararlandılar? Tanrı'nın özel olarak onların Tanrı'sı olduğu söylenir ve onlar için yapılmış olan vaatlere başvurarak, bunları gözönünde bulundurarak, yasa koyucunuz Musa halkı yatıştırmaya uğraşır: "Musa, Tanrı'ya şöyle diyerek yakarıyordu: Öfken yatışsın ve halkının kötülüğünü bağışla! Senin sözlerini yerine getiren İbrahim'i ve İsmail'i anımsa; vaktiyle onlara şöyle diyordun: seni gökteki yıldızlar gibi çoğaltacağım ve sözünü ettiğim bütün yeryüzünü sizden sonra gelenlere vereceğim ve her zaman ona sahip olacaksınız. Tanrı yatışınca, onları tehdit ettiği kötülüğü artık yapmadı" (**Çıkış: 32.11.12.13**). Tanrı'nın bu eski ataların özgürce gösterdikleri saygı gösterilerini seve seve kabul ettiği ortada olan bir şeydir; hiç bir Yasa onları böyle davranmaya zorlamadı hem de; bu nedenle biz de ona tam bir özgürlük içinde hizmet etmeye devam ediyoruz.

Sen Yasa'nın, kutsal sünnet töreniyle, İbrahim'le başlamış olduğu yanıtını verirsen, ben Yasa'nın önemini abartmanız korkusuyla, bu eylemin Tanrı için hiç bir ödül olmadığını, hiç bir haklı çıkarma değeri taşımadığını, hiç bir yerde okumadığını söyleyeceğim. Kutsal Kitaba göre, diğer ataların da öyle olması gibi ve sadece kendi inancıyla haklı çıkarılışı da sünnetten öncedir. "İbrahim Tanrı'ya inandı ve Tanrı ona bu inancı adaletle verdi" (**Tekvin: 15.6.**). Bu inanç edimi yeryüzünün vaat edilmesinden ve Tanrı tarafından kendine olduğu kadar soyuna da yapılmış olan çoğalma vaadinden öncedir. Sünnetten sonra, ona kendinde ve soyunda bütün soyların kutsanmış olduğu sözünü verdiği zaman, bu kayırmayı ödev edinmesi sünnetten dolayı değildir; ama bu sözü o, onun oğlunu kurban etmeyi kabul etmesiyle verdi. Eski Ahit'i baştan başa iyice yeniden okuyun, hiç bir yerde sünnetin hiç bir ödül sözüyle birlikte olduğunu okumayacaksınız; ama bunun İbrahim'in soyuna ilişkin olduğunu ve sünnetli olmayan herhangi birinin halk topluluğundan dışarı atılması için Tanrı tarafından konulmuş olduğunu göreceksiniz.

Kutsal Kitap gerçekten Tanrı'nın İbrahim'e şöyle dediğini gösterir: "Seninle ve senin soyunla Benim aramda şöyle bir anlaşma imzalıyacağım. (...) Uyacağınız, işte bu anlaşmadır. Tüm erkekleriniz sünnet olsun. Aranızdaki sekiz günlük her erkek çocuğu sünnet edilmiş olacak. Eğer bir erkek sünnet olmamışsa topluluktan dışarı atılacaktır..." (Tekvin: 17.7. ve devamı.)

Siz eğer bu çıkarılmanın ruhun yitirilişi olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürerseniz, sünnet geleneği bütünüyle akıldışı olacaktır, çünkü o zaman böyle bir işarete sahip olmamak tehlikeli olacaktır; oysa bu işaret olmadan da daha önceleri huzur içinde yaşanabiliyordu. Ayrıca bu türlü yorumlayış, sekizinci günden önce ölmüş çocukları göksel kırıllıktan çıkaracaktır; üstelik bu çocuklar, böyle bir suçlamaya layık olabilecek hiç bir hata yapmadıkları halde. Tanrı'nın vaat ettiği ve Yasa'nın uygulanışına bağladığı ödülün cinsine dikkat ediniz. Yeryüzü mutluluğundan başka hiç bir şey bekleyemezsiniz, çünkü yine görüyorsunuz ki, size vaat edilen sadece budur. Oysa, bu gönenci elde ettiğiniz de belli değil; çünkü hiç bir başka ulusun çekemeyeceği kadar kötülöklere uğradınız; bundan dolayı Yasa'ya uyarken bu denli ve böylesine büyük mutsuzluklara dayanmaya sizi iten bu umuttan daha şaşırtıcı hiç bir şey olamaz. Oysa ki size vaat edilen ödölü beklemeniz gereken alanda tam bir düş kırıklığına uğradınız. İki şeyden biri, ya Yasa'yı uymayacaksınız, ki bu sizin hakkınızda kötü konuşulmasına ve mahkûm edilmenize yol açacak, ya da kendi Yasasına uyanlara böyle ödülleri vaat eden biri kendi sözlerine sadık değildir.

Yeğlediğiniz hangi varsayım olursa olsun, size hiçbir mutluluk getirmeyen böyle bir Yasa'ya inanmanız için hiç bir nedeniniz yoktur. Size soruyorum, Tanrı'nın insanları kendi Yasa'sına bir ödölün çekiciliğiyle uymaya davet etmiş olması ve ödüllerin en yücesini tümüyle bir yana atarak sadece en aşağıda olanı vaat etmesi olası mıdır? O gerçekten düşünmeden konuştu, Yasa'ya uymanın yeryüzü ve gökyüzü mutluluğunu eşitçe değerlendirdiğini bildiği halde, ikisinden de inandırıcı olan tek bir sözcüğü bile söylemedi. Oysa, ben şunu yineliyorum: Kutsal Kitap, hiç bir biçimde asıl mutluluktan, bitimsiz, sonsuz mutluluktan söz etmiyor; onun ileri sürdüğü, ortaya koyduğu tek ödöl, bu dünyaya ilişkin mutluluktur; bunu da ortaya çıkaracak olan sadece Yasa'ya boyun eğme etkenidir ve gelecekteki kuşakların itirazlarına da cevap vermek için Tanrı'nın onun ortaya çıkmasını sağladığı tek motif, budur. Kutsal Kitap, Musa'nın, halka bilgi verdiği ve Yasa'nın muhaliflerine cevap vermeye hazırlandığı zaman onlara şunları söylediğini yazar: "Dinle İsrail, Tanrı'nın kurallarını tut; onun buyurduğu yasaları ve tanıklıkları tut ve Tanrı'nın gözünde iyi olanı ve onun hoşuna gideni yap ki sana iyilik olsun ve verdiği söze göre Tanrı, bütün düşmanlarını senin önünden kovsun da, atalarına vaat edilen bu şaheser toprakları elde etmek üzere içeri giresin. İlerde oğlun sana Tanrımız Efendimizin bu tanıklıkları, kuralları, yargıları ne anlama geliyor diye sorarsa, ona şu yanıt vereceksin: biz Mısır'da Firavun'un köleleriydik ve Tanrı bizi güçlü elleriyle Mısır'dan çıkardı ve Mısır'da Firavun'a ve ailesine karşı hepimizin önünde büyük ve müthiş mucizeler ve işaretler gösterdi; ve bizi oraya soktuktan sonra, atalarımıza vaat ettiği bu toprağı bize vermek için bizi oradan çıkardı. Ve Tanrı bize Yasanın gösterdiği her şeyi tutmamızı ve Tanrımızdan korkmamızı buyurdu; bugün de olduğumuz gibi, yaşadığımız bütün günler boyunca mutlu olalım diye." (Tesniye: 6.17-25.). Ve daha ilerde şunları da okuyoruz: "Tanrı, bu yeryüzünde bulunan bütün halklar arasında zengin bir halk olası diye seni seçti (...) bugün sana uymanı buyurduğum bütün kuralları, yasaları, yargıları tut. Eğer onları tutar ve onlara uyarsan, Tanrı bu anlaşmaya göz kulak olacak ve atalarına

vaat ettiği bağışlamayı tutacak; o seni sevecek ve çoğaltacak, bedeninin ve toprağının ürünlerini sana verilmek üzere atalarına vaat ettiği toprak üzerindeki buğdayını, üzümlerini, zeytinyağını, hayvanlarını, sürülerinin yavrularını kutsayacak. Bütün halklar arasında en kutsalı sen olacaksın, zira senin topluluğunda sürülerinin arasında olsun, insanların arasında olsun ne kadın ne de erkek kısır olmayacak. Seni her hastalıktan ve Mısır'ın kötü hastalıklarından kurtaracak; fakat bu kötülükleri sana değil, bütün düşmanlarına gönderecek. Tanrı Efendi'nin sana teslim edeceği bütün halkları yok edeceksin" (**Tesniye: 7.6.11.16.**). Ayrıca şunları da okuyoruz: "Toprağınız, buğdayı, şarabı, zeytinyağını elde edebilirsiniz diye ilk yağmuru ve son yağmuru vaktinde verecek; hayvanlarınızın otlaması için ve siz de bizzat yiyip doyasınız diye tarlalarınıza ot verecek" (**Tesniye: 11.14-16.**). (...) Ve bütün bu buyrukları dinlemen koşuluyla, tüm bu iyilikler senin üzerine gelecek ve sana ulaşacak. Kentinde ve tarlanda kutsanmış olacaksın. Bedeninin ürünü kutlu, öküzlerinin sürüleri ve kuzularının toprağı kutlu olacak. Hamur teknen ve tahıl ambarın kutlu olacak. Girdiğin zaman kutlu, çıktığın zaman kutlu olacaksın. Ellerinin bütün çalışmalarını kutsayacak ve kimseden hiç borç almadan bütün uluslara borç vereceksin." (**Tesniye: 28.2.12.**).

Bunu iyice görüyorsun, Yasa'ya uyana ödül olarak vaat edilen, insanlar için, hayvanların ürünü için, öküz sürüleri için ve koyun ağılları için olan kutsamadır; ruhun tinsel kutsanışı hiç bir şekilde söz konusu değildir; Yasa'yı izleyenlere ya da onu çiğneyenlere, ruhun kurtuluşu ya da lanetlenmeyle ilgili hiç bir vaatte bulunulmamıştır; sadece yeryüzüne ilişkin iyilik ve kötülüklerden söz edilmiştir; asıl ve öze ilişkin olan öylesine geçirtilmiştir. Sana şunu soruyorum, şimdi bile dışa ilişkin işler ve bu özel Yasa'nın uygulanmaları dışında, Yasa'nın bize henüz verilmediği zamanda olduğu gibi doğal yasanın kimi insanların kurtuluşu için yetebileceği doğru değil midir? Onu kabul etmeye hiç hakkınız yok; çünkü bu Yasa'nın sadece size verilmiş olduğu ve diğer halklara verilmediği ve sünnetin de sadece İbrahim'e ve onun soyuna buyurulduğu kesindir. İbrahim'in soyuyla da sadece İshak'tan doğanları anlamak gerekir. Şunu söyleyen de Tanrı'nın kendisidir: "Senin soyun İshak'ta çağrılacak" (**Tekvin: 21.12.**). Sünnet anlaşmasının kuruluşundan sonra da şöyle ekler: "İshak'la anlaşmamı yapacağım" (**Tekvin: 17.21.**). Yurttaşınız Eyüp'e gelince, İbrahim'den sonra onun da Yasasız yaşamış olmasından kuşkulamayın; Tanrı, hakkında söz söyleyecek kadar onu inceledi: "Yeryüzünde bir örneği daha yoktur; bu çok sade ve doğru bir insandır, Tanrı'dan korkar ve kötüden kaçınır." (**Eyüp: 1.8.**). Öykünmeniz gereken doğruluk kurallarını açıklayarak, yasal işleri hiç anmadı; ama doğal aklın her insanın yüreğine işlediği ve ancak doğal yasanın buyurduğu eylemlere önem verdi: "Eğer yalan yolda yürüdümse ve ayağım hileye yöneldiyse, eğer arzu ettikleri şeylerde yoksulları bir yana ittiysem, eğer dul kadınları boşuna umutlandırdıysam, v.b..." (**Eyüp: 31.15.16.**). O, bizi yasaya bağlayan yaşam kurallarını, bize ve diğer çoktanrıçılara sözleriyle olduğu kadar eylemleriyle de emretti.

Eğer bu kurallar hepimizin kurtuluşu için Yasa'dan önce yeterliyse ve kimileri için de bu Yasa'dan sonra bile yeterliyse, yasal boyunduruğun altına girmek, kuralları çoğaltarak onları çiğneme fırsatlarını da artırmak niçin zorunlu oldu? Yasanın olmadığı yerde, yasanın çiğnenmesi de söz konusu olamaz. Yasanın kuruluşu, onu benimseyen halkı hangi konuda yüceltir ve niçin hiç bir nedeni olmadan omuzlarına böyle bir yükü koymasına karşın, Tanrı hâlâ İsrail'i ilk çocuğu diye adlandıırır? Ayrıca Yasa'yı kötüleme gibi bir duruma düşmemeyi kim sağlayacak; günahlarınızın peşinden giden siz, bunu itiraf ettiğinizde, vaat edilen Yeryüzünü yi-

tirirsiniz; bunun dışında da yasal zorunlulukları yerine getirmeniz olanaksızdır; öyle ki ne hakkınızın öcünü alma, ne de günahlardan arınma için konmuş olan törenlere katılma ve kurbanları sunma, ne de tanrısal övgüye ilişkin ilâhileri söyleme hakkınız olur. Şu sözlerinle bu durumun farkına vardığınızı da göstermiş oluyorsunuz: “Yabancı bir toprakta Tanrı ilâhisini nasıl söyleyeceğiz?” (**Mezmlar**: 137.4.). Yasa’nın sözlerini olduğu kadar, elde edilecek sonuçları da, böylece size vaat edilen ödülü de yitirdiğiniz açıkça görülmektedir; bu konuda artık gücünüz yok; ne siz ne de eşleriniz, yapılması olanaksız törenlerle ve kurbanlarla arınacaksınız; bütün bunlardan, kutsallıktan ve tapınaktan yoksun olan sizler Tanrı’ya ne adayaabilirsiniz ki? Tanrı’dan, yeryüzü nimetlerinden başka bir şey istemeyen ve biraz önce de söylediğimiz gibi, sadece yeryüzü nimetleriyle ilgili vaatleri kabul eden sizler, bundan böyle bu nimetlerle de teselli edilemezsiniz.

Çeviri : Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN
(Sürecek)

Çevirenin Notu: (...) işareti olan yerler Gandillac’ın metninde de var; ben koymuş değilim. Ayrıca, yaptığım çalışmalar sırasında Gandillac tarafından dip not olarak gösterilen Kutsal Kitap alıntılarını ben yeniden denetledim ve Gandillac’ın metniyle uyuşmadıklarını gördüm. Bunun üzerine, elden geldiğince düzelterek doğrularını yapmaya çalıştım.

Johan HUIZINGA
Gilles DELEUZE
Jacques DEXTREIT
Norbert ENGEL
Ludwig WITTGENSTEIN
Özgür UÇKAN
Michel SERRES
Marc de SMEDT
Jean Michel VARENNE
Zeno BIANU
Barry C. THARAUD
Jo Wah TONG
Ahmet İNAM
Oruç ARUOBA
erhan eylik
Oktay ANAR
Hüseyin Bahrı ALPTEKİN
Marcel MARCEAU
Selçuk ŞAN
Yıldırım ARICI
Michael KRUGER
Perihan MAÇDEN
Günsenin COŞKUN

Petrus ABELARDUS